



التراث الشعبي و أغاني الطفولة



اعداد : ماجده قنديل

التراث الشعبي وأغانى الطفولة

مقدمة

تعتبر أغانى مرحلة الطفولة من أهم موضوعات ثقافة الطفل لأنها تقوم بدور أساسى فى تنمية مدارك الطفل منذ مرحلة مبكرة فى حياته.. سواء أكانت تلك الأغانى هى من الأغانى التى ترددها الأم والطفل مازال جنيناً أم تلك التى تؤدى لتهدئته وهو فى الأيام الأولى من حياته، أو تلك التى يحتفى به فى احتفالات السبوع التى يؤديها الأطفال والكبار تعبيراً عن فرحتهم بوجود هذا الطفل ولداً كان أم بنتاً. وتمارس عادات السبوع بتقاليده المصرية المتوارثة وأغانيه المتواترة يرددها الصغار مع أمنيات بأن يكبر الطفل ويصبح مثلم يلعب ويتعلم ويغنى ويتحرك : "يا رب يا ربنا ... تكبر وتبقى قدنا..." أو تلك الأغانى التى تحيط حياة الطفل بالنغم والبهجة فى مرحلة المهد عند تهنينه أو هدهدته أو ترقيصه أو مساعدته على المشى.

وكما تقول الدكتورة ماجدة قنديل فى بحثها عن أغانى مرحلة الطفولة فى مركز العياط أن "أغانى المهد والتهنين والترقيص فى طريقها للنسيان والإندثار، وما تبقى منها قليل جداً. ويصعب الآن على أى باحث جمع هذا النوع فى مناسبته الطبيعية. وإن كان من الممكن جمع ما تبقى فى أذهان النساء من تراث حفظه

عن الأجيال السابقة ولم يعد واقع الحياة وإيقاعها المتلاحق السريع يسمح لهم
بأدائه، حيث إرتبط هذا النوع بالفراغ ووجود متسع من الوقت.

كما أن الأغاني التي ترتبط بمناسبة ختان الأولاد تحرص على أن تحيط
هذه المناسبة بفرحة خاصة وأن يُحتفى بالطفل بحفل متنوع فيه مختلف أشكال
الفرح من ثياب خاصة وموسيقى متنوعة الإيقاع وطعام له مكونات شهية وتقام
الزيينات أمام منزل المختتن وكأنه حفل عرس له موسيقاه وأغانيه ورقصاته
ويحتفى بأُم "المطاهر" فنقول بعض الأغاني:

"يا أم المطاهر ... يا حلاوه بيضه"

"يا بخلة إبنك عالعهوه كيده"

وغيرها من الأغاني التي تشيد بأُم المطاهر وتهنئها :

"تقلى خلخالك يا أم المطاهر"

كلها أغاني جماعية يترنم بها الأهل والأصدقاء والجيران وقد يجلب أهل
المطاهر فرق الطبل والزمر وتقام حلبات رقص الخيل والتحطيب، وتردد النساء
أغاني تعبر عن فرحتهن بهذه المناسبة مثل :

"افرشى له الساحة يا أم المطاهر"

وافرشى له الساحة وهاتى لولدك

جارية وفلاحة تخدم عليه

لما تطيب جراحه يا أم المطاهر"

وقد قدمت الدكتورة ماجدة قنديل مجموعة متميزة من تلك الأغاني شارحة
وظيفة كل منها ومناسبة أدائها. وحينما تناولت الأغاني التي يرددها الأطفال
أنفسهم والتي يؤدونها فى سمرهم وحلقات أنسهم أو ما يرددونه من أغان فى أثناء
لعبهم حرصت على أن تشرح ذلك فى بساطة ويسر. كما صاحبت الأغاني التي
يردها الأهالى فى مناسبات مختلفة بتدوين النوتة الموسيقية لكل أغنية أوردتها،
وحرصت كذلك على أن تصاحب أغاني ألعاب الأطفال تدوينات موسيقية تبين
طريقة أدائها وشكل لحنها. فالأطفال يرددون أغانيهم بدون مصاحبة آلية أو
إيقاعية، وإنما يستخدمون إيقاع التصفيق على الأيدي والأرجل وغيرها. وترجع
أهمية أغاني وألعاب الأطفال إلى دورها الهام فى حياة الطفل وفى نموه النفسى
والعقلى والاجتماعى.

فأغاني الأطفال وألعابهم تقوم بدور أساسى فى عملية التكامل الاجتماعى
للأطفال كما تكسبهم مهارة فى التوافق الاجتماعى حيث يسعى الطفل إلى التعاون
مع غيره فى تحقيق نشاطه الذهنى والجسمانى من خلال الإلتزام بقواعد ما يلعب
مع غيره من أقرانه دون إنعزالية أو إنطواء فردى.

وتوجد أغاني تعتمد على الترابط اللفظي للمسميات ذات الدلالة الفكرية من
يساعد الطفل على الربط بين مسميات الأشياء ووظائفها مثل أغنية «هنا مقص
وهنا مقص» وهي من المتتاليات الشائعة على صعيد مصر كلها وفي كثير من
البلاد العربية. وقد حرصت الباحثة على تقديم نماذج لهذه الأغنية مع تدوين لحنها
وهي من الأغاني التي يرددونها الأطفال دون أداء حركي نشيط بل وهم أوامر
وقوف، و الأطفال بنين وبنات معاً، والنص كاملاً يقول:

هنا مقص وهنا مقص	هنا عرايس بتستمر
هنا فاطمة الحجازية	شعرها ضلاني ضلاني
لقيتته على حصاني	وحصاني في الخزان
والخزانة عايزة سلم	والسلم عند النجار
والنجار عايز مسمار	والمسمار عند الحداد
والحداد عايز بيضه	والبيضه في بطن الفرخة
والفرخة عايزه قمحه	والقمحه عند القمح
والقمح عايز فلوس	والفلوس عند الصريف
والصريف عايز حنه	والحنه في إيديهم
يلاندو عليهم	هيه هيه هيه

وينطلق الأطفال في مرح وكأنهم يبحثون عن في يديه الحنة. وقد قدمت
الباحثة مطلع هذه الأغنية ولحنها الأساسي والمتميز.

كما تناولت في البحث بعض أغاني الأطفال التي تغنى في مناسبات دينية
كالأغاني التي تؤدي في ليالي رمضان. وكذلك الأغاني التي ترتبط إرتباطاً مباشراً
بلعبات محددة ووصف طريقة اللعب وشكله وكذلك النص الغنائي ونوته
الموسيقية.

وقد قدمت الباحثة تحليلاً موسيقياً لعدد من النصوص التي قامت بجمعها،
شارحة البناء اللحني لكل نص ومساحته اللحنية ومكوناته، وهو أمر له أهمية لا من
حيث تسجيل هذه الألحان تسجيلاً علمياً ولكن لكي تكون أيضاً مصدراً علمياً
وفنياً موثقاً توثيقاً دقيقاً يمكن أن يكون مادة ميسرة للفنانين المحدثين، صالحة
للاستلهام في أعمال فنية جديدة تعتمد في بنائها الموسيقي والفني على عناصر
أصيلة من الإبداع الشعبي المتوارث والشائع ليتحقق التواصل الثقافي بين ما
كان وما يمكن أن يكون، فيعطى الأصل للجديد أصالة وبعداً تاريخياً، ويقدم
الحديث للقديم بهاءً وجمالاً بما يتوافق مع معطيات العصر الحديث.

والدراسة التي بين أيدينا قد حرصت على أن تستقي مادة بحثها من واقع
ما هو شائع في بعض قرى مركز العياط، وقامت الدكتورة ماجدة قنديل بجمعها
ودراستها ضمن دراسة أكاديمية قامت بها عن «أغاني ثورة الحياة في مركز
العياط». وتكشف الدراسة عن جوانب هامة من الإبداع الفني الشعبي الشائع في
حياتنا اليومية.. إبداع يمارسه الطفل، يضيف به على حياته مرحاً وبهجة.

صفوت كمال

أغاني مرحلة الطفولة

قبل أن نتحدث عن أغاني مرحلة الطفولة، ينبغي أن نلقى الضوء على موضوع العادات والتقاليد الشعبية بصفة عامة، ذلك لأن الأغاني مرتبطة بها ارتباطاً وثيقاً، ولكل مجتمع من المجتمعات الإنسانية عاداته وتقاليده.

والعادة «ظاهرة أساسية من ظواهر الحياة وهي حقيقة أصيلة من نتائج الوجود الإجتماعي نصادفها في كل مجتمع، وتؤدي الكثير من الوظائف الإجتماعية المهمة عند الشعوب البدائية والشعوب المتقدمة على حد سواء» (١).

ولما كانت العادات الإجتماعية تنبثق عن حاجات الناس الطبيعية الحيوية فإن العلماء يفسرونها دائماً بأنها تلقائية، أي أنها تنبع من داخل الجماعة بصورة غير واعية وغير مقصودة، ودون تأمل أو هدف منطقي، ذلك لأن أساسها المحاولة العشوائية، أو التجربة بين الصواب والخطأ في إشباع الحاجات الطبيعية فهي تمثل ضرورة إجتماعية تلقائية وظاهرة جوهرية لمعيشة الناس بعضهم مع بعض، إذ ترتبط فيما بينهم في الحاضر وتلقنهم تجربة الماضي، وتسهل عليهم معاملاتهم المتبادلة.

وهكذا ينشأ كل منهم فيجد نفسه أمام رصيد ضخم من العادات المتوارثة التي أصبحت من المتطلبات التي يرفض المجتمع من يخالفها (٢).

(١) مرجع رقم (٢٩) ص ٦٦.
(٢) مرجع رقم (٢٣) ص ١٠٥ - ١٠٨.

وإذا أمعنا النظر في وظيفة العادة فإننا سنجد أنها تسير حياة الفرد وحياة الجماعة مسيرة تامة، وأنها إذا كانت ثمرة تجربة أو خبرة فإنها تحتفظ بأصالة الفطرة الإنسانية من ناحية، ومسيرة ما يسفر عنه التطور من ناحية أخرى، لأن التعمق في أحوال السلوك الإنساني يظهر تواصل العادات وإن إتخذت من حيث الظاهر أزياء جديدة أو مستعارة (١).

فهى مقتبسة إقتباساً رأسياً .. أي من الماضي إلى الحاضر ثم من الحاضر إلى المستقبل وتتوارث من جيل إلى جيل على مر الزمان وتواجه صعوبة في التغيير ويصبح من الصعب تبديلها أو تحريفها.

وللعادات والتقاليد في الحياة الشعبية أهمية بالغة، فلا يمكن قيام أي مجتمع منظم دون عادات وتقاليد متبعة، لأنها الدعائم التي يبنى عليها التراث في المجتمعات الشعبية، كما أنها تعتبر القوى الموجهة وسجل لأعمال الأفراد وحياتهم، وفي كل جماعة تنشأ طائفة من الأفعال والممارسات والإجراءات والطرق التي يزاولها الأفراد لتنظيم أحوالهم والتعبير عن أفكارهم وما يجول في مشاعرهم ولتحقيق الغايات التي يسعون إليها، فمن الملاحظ أنهم يتجنبون العادات التي تحدث لهم ضرراً أو فشلاً، ويكررون أفضلها (٢).

لذلك فإن أهمية العادات والتقاليد الشعبية تعود إلى كونها تعتبر عاملاً من أكبر وأقوى عوامل التنظيم والضبط في علاقات الأفراد، كما أنها سلطة غير مدونة.. بل إنها محفوظة في الصدور وتسيطر على أفعال الناس وتحكم وتتحكم في جميع العصور وفي كل زمن ووقت من دورة الحياة منذ الطفولة إلى الكهولة فهى

(١) مرجع رقم (١٦) ص ١١.

(٢) مرجع رقم (٢٣) ص ١٠٤.

تحيط الإنسان في كل مناسباته ومعاملاته مع غيره في المجتمع.

والعادات والتقاليد الشعبية ميدان من ميادين الدراسة التي تسهم في جميع العلوم التي تهتم بالإنسان وخاصة علم الفولكلور، فهو العلم الذي يتميز بنظرية عامة شاملة إلى الحياة الشعبية، فقد قام علماء الأنثروبولوجيا بتوسيع دائرتها فلم تعد مقصورة على دراسة الأدب فحسب.. بل شملت كل ما يتصل بالثقافة الشعبية من عادات وتقاليد وأعراف سائدة، وطقوس دينية متوارثة، أى أنها الماثورات والممارسات والمعتقدات الشعبية، وكلها عناصر منقولة وليست مكتسبة بالتعليم وهي تعبر عن الأطوار الثقافية التي مرت بالتراث الشفهي وتشمل الأساطير والحكايات والأغاني الشعبية وبعض أشكال الأدب الشفاهي الماثور والموسيقى الشعبية والرقص الشعبي^(٩).

ويرى بعض الباحثين من خلال تأييدهم لتوسيع دائرة علم الفولكلور بأن هذا العلم يهتم بالفلاحين وبالحياة الريفية وما ظل باقياً منها وإمتدت دراسة لنظم بكل ما يؤديه العامة من أعمال لم تتم على أساس علمي أو دراسة تجريبية، وإنما تعتمد أولاً وأخيراً على النقل الشفاهي من جيل إلى جيل في معظم مجالات الحياة العملية^(١٠).

والفلاح مثلاً يلقن ابنه المعارف المتوارثة عن الظواهر الجوية والفلكية مما يساعده على معرفة أفضل الأوقات والمواسم للعمل في الحقل وفي المحاصيل المختلفة.

(٩) مرجع رقم (٢١)

(١٠) مرجع رقم (٦)

كذلك تلقن المرأة الريفية إبناتها خبراتها الشخصية والعملية وتنشد لها الأغاني والحكايات والقصص الشعبية التي تعلمتها من الجيل السابق، إلى غير ذلك من الأعمال والمهارات التي تتطلبها حياة الريف ولا يتعلمها الناس إلا نقلاً عن الآخرين عبر العصور من جيل إلى جيل عن طريق التلقين بالمشاهدة^(١١).

وترى الباحثة أن هذا الاتجاه الذي قام بتوسيع دائرة علم الفولكلور على حق فيما يذهب إليه، ولعل أنصار هذا الاتجاه من الأساتذة الرواد كانوا وراء دفع الباحثين إلى جمع وتسجيل وتصنيف وتحليل العادات والتقاليد الشعبية، لأنها تتعرض للتغيير الدائم في الحياة الاجتماعية، وهو أمر يجب التنبيه إليه وإدراك خطورته وأبعاده فهو على حد قول (صفوت كمال) : "مسئولية علمية وقومية في أن واحد" فمن يستعرض مثلاً العادات والتقاليد في قرى مركز العياط قديماً وحديثاً يتبين الاختلاف الكبير بينها في الماضي والحاضر. وهي الأمور التي ستعرضها الباحثة بشكل تفصيلي في الصفحات التالية.

وعند التعرض لمادة ثرية ومتنوعة كالعادات والتقاليد تقف الباحثة أمام حقيقة مهمة ومسلمة ثابتة "من الصعوبة بمكان على باحث واحد أن يتعرض لهذا الجانب ويلم به إماماً كاملاً"^(١٢). الأمر الذي أدى بها إلى ضرورة التعرض بعمق وتركيز للموضوعات التي لها صلة مباشرة أو قريبة من موضوع البحث من خلال الدراسة الميدانية التي قامت بها الباحثة لجمع وتسجيل العادات والتقاليد المتبعة في قرى مركز العياط والتي تنحصر في مظاهر الإحتفالات الخاصة، فيما يتعلق

(١١) مرجع رقم (٢١)

(١٢) مرجع رقم (٣٠)

بالمناسبات التي ترتبط بدورة الحياة، منذ الميلاد حتى الوفاة. وهذه الإحتفالات تواكبها الأغاني الشعبية موضوع البحث.

وفيما يلي ستعرض الباحثة الأغاني المرتبطة بأولى مراحل الحياة الإنسانية، وهي مرحلة الطفولة. حيث ترتبط الموسيقى بالطفل منذ اللحظة الأولى في حياته. فهو يستقبل الدنيا باكياً صارخاً كأنه يحيى العالم بصياح مرتب الإيقاع تتخلله سككات منتظمة الفترات. ولما كان هذان هما العنصرين الأساسيين اللذين تتألف منهما الموسيقى فإنه يمكن أن يقال أن الموسيقى تولد مع الإنسان.. بل إن الصوت الإنساني هو العلامة الواضحة الدالة على الحياة، إذ يثبت الطفل بها عند ولادته وجوده في الحياة^(١).

والموسيقى ترتبط بالحياة بشكل عام وبالطفل بشكل خاص، فهي تشكل في حياته منهجاً خاصاً يشب عليه ويتعلم منه فعلى سبيل المثال فإن الإيقاعات التي يستشعرها بالسمع والحس الداخلي بالحركة عندما يستمع إلى الموسيقى ذات الإيقاع الصاخب، فإنه يقفز على أصواتها ويهتز ويتمايل في حركات متطابقة مع حركة الإيقاع تلقائياً دون وعى أو فهم^(٢).

والطفل في حياته الأولى يصدر عنه أصوات لا إرادية، فهي أصوات موسيقية بتوقيعات منغمة ومتنوعة. هذه الأنغام تعتبر الأصوات الأولية للغناء فيما بعد، عندما ينمو بالقدر الذي يمكنه من ضبط صوته. وهكذا يولد الإنسان شغوفاً بالموسيقى، وقديماً قال الفلاسفة (جبل الإنسان

على حب النغم والإيقاع).

(١) مرجع رقم (٤).

(٢) مرجع رقم (١٧).

وتنقسم أغاني الطفولة إلى قسمين أساسيين هما :

أولاً : أغاني خاصة بالصغار ويؤديها الكبار وهي :(*)

١ - أغاني فترة الحمل.

٢ - أغاني الميلاد.

٣ - أغاني السبوع.

٤ - أغاني المهد والتهنين وترقيص الأطفال.

٥ - أغاني الختان.

ثانياً : أغاني خاصة بالأطفال وألعابهم ويؤدونها بأنفسهم وهي :

١ - أغان ترتبط بالحركة الثابتة كتحريك الأذرع أو الأرجل فقط.

٢ - أغان ترتبط بحركات مقيدة بأشكال هندسية مثل الدائرة، أو

المربع... إلخ.

٣ - أغان لا ترتبط بحركات معينة فهي حرة مثل الإستخفاء أو الأستغماية.

وقد وجدت الباحثة أن لكل من هذه الأغاني إرتباطاً وثيق الصلة بمناسبة أدائها فهي تختلف من مناسبة إلى أخرى، الأمر الذي جعل الباحثة تتعرض للعادات والتقاليد والطقوس المتبعة من خلال تقديم بعض النماذج المختارة للأغاني الشعبية التي جمعتها من منطقة البحث.

(*) وهناك أغاني أخرى تنغنى في الإحتفال بقطام الطفل وظهور الأسنان في بعض الشعوب العربية.
- راجع للتوسع : عثمان الكحاك - العادات والتقاليد التونسية - ج٢ - الدار التونسية للنشر - تونس ١٩٧٢. مرجع رقم (١٨).

الفصل الأول

أغاني خاصة بالصغار ويؤديها الكبار

١ - أغاني فترة الحمل :

تحتفل العائلات في قرى مركز العياط بقدم المولود إبتداءً من أعراض الحمل حتى موعد الوضع، وهي تكاد تكون متشابهة في معظم أنحاء الريف المصري والمدن أيضاً، ولكن تختلف من حيث الظروف الاجتماعية والإقتصادية والجغرافية للبيئة والمجتمع المحيط بها، فمن تلك العادات حرص المرأة في الأوساط الشعبية على النظر أثناء الحمل إلى الصور الجميلة؛ لعلها تنجب طفلاً جميل الشكل، وتتجنب مادون ذلك، ومن أهم العادات المعروفة، سرعة إستجابة المرأة الحامل للشيء الذي تهفو نفسها إليه، أي "تتوحم" عليه خوفاً من ظهور الرحم على جسم الطفل^(١) وتفضل الأسرة الريفية عادة كثرة الإنجاب فهو من مقتضيات الحياة الأسرية الزراعية، حيث يصبح الرجل في أشد الحاجة إلى أيد عاملة تخفف عنه أعباء العمل والحياة، وخلف يورثه، والأم في حاجة إلى بنات يسعفنها وتجد فيهن سلواها.

فوجود المرأة الحامل في المنزل يدعم العلاقة الزوجية وانتظار المولود الجديد يقتضى المحافظة عليه وعلى أمه.

(١) مرجع رقم (١٩)

وحمل المرأة لا يندرج ضمن المناسبات التي يتم الإحتفال بها في المجتمع رغم أنه في معظم الأحيان يدخل البهجة والسرور والفرحة على الأسرة^(*). ويرتبط حمل المرأة بأغان قليلة لم تحظ باهتمام كاف كالتى حظيت به الأغاني المرتبطة بالمناسبات الأخرى مثل السبوع والختان، وأغاني الحمل يمكن أن تنفرد بها المرأة الحامل فتغنى لنفسها قائلة :

نموذج رقم (١) :

المغنية :

الننى الننى يا حلاوة الننى

يا أول شهرى ما جئنى شهرى



أنظر النص والتدوين الموسيقى كاملاً ص ٩٥.

وأحياناً تأتي هذه الأغاني في صيغة السؤال والجواب، فيقلن :

(*) ترى الباحثة إن إعلان نبأ الحمل تخفيه الأسرة خوفاً من الحسد الذى قد يسبب - في إعتقادهم - الإجهاض.

نموذج رقم (٢) : (٩)

المغنية : عَمَّتِي يَا نِينَه

المرددات : لِكِي كَمْ شَهْرٍ حَبِيلَه

٥ : ١ عَمَّتِي يَا نِينَه

- : لِكِي كَمْ شَهْرٍ حَبِيلَه

٥ : أَلَيْكِ الْأَوَّلَ أَهْلَه

- : أَهْلَه

وَاللِّي يُهْلُ عَلَيْنَا

٥ : عَمَّتِي يَا نِينَه

- : عَمَّتِي يَا نِينَه

المؤدى + ١ فون



"انظر النص مع التدوين الموسيقى كاملاً ص ٩٧".

(*) ملحوظة هامة : علامة (٥) تدل على نود المغنية فى الاداء. وعلامة (-) تدل على دور المرددات فى الاداء. وهذا ما اتبعته الباحثة فى جميع الاغانى التى يحدث فيها تناوب بين المغنية والمرددات نظراً لعدم التكرار.

ولعل من الغريب أن نجد بعض هذه النصوص ترددها مجتمعات فى شعوب أخرى فقد لاحظت الباحثة أن أحد الباحثين جمع هذه النصوص من فلاحى سوريا فتقول الأغنية :

عَا النَّنَى النَّنَى يَا حَلَاوَه عَ النَّنَى

وَأَنَا بِالشُّهْرِ الْأَوَّلِ وَالْحَبِلِ طَوْلَه رَاخِ يَجَنُّنَى

وَأَنَا بِالشُّهْرِ الثَّانِي وَالْوَحْمِ جَانِي رَاخِ يَجَنُّنَى

وَأَنَا بِالشُّهْرِ الثَّالِثِ وَالْحَبِلِ ثَابِتِ رَاخِ يَجَنُّنَى

إلى أن تصل إلى التاسع فتقول :

وَأَنَا بِالتَّاسِعِ رُوحَ هَاتِ لِي الدَّايَه تَسْتَلْقَى مِنِّي (١)

(١) مرجع رقم (١٢) ص ٢٨٤.

٢ - أغاني الميلاد :

عندما يحين وقت الولادة .. عادة ما يستعين أهل منطقة البحث بالداية ونظراً للتقدم والتطور الحضارى السريع فى أيامنا الحالية.. فقد لجأ البعض إلى الوحدة الصحية أو الطبيب المولد، وفى بعض الحالات النادرة قد يتم نقل حالات الولادة المتعسرة إلى مستشفى مركز العياط وهى المستشفى الحكومى الوحيد الخاص بهذه المنطقة، وبعد خروج الجنين إلى الحياة تلقى المشيمة الخلاص فى النيل، أو تدفن على عتبة البيت، إعتقاداً منهم بأن ذلك يساعد على سرعة حمل المرأة مرة أخرى، كما قد تتخطاه النسوة اللواتى يرغبن فى الحمل، ويمنع دخول الرجل الذى خلق ذقنه حديثاً عليها، وكذا المرأة الحائض حتى لا تشاهرها وعدم ضرب الحيوانات الأليفة فى حجرة الولادة اعتقاداً فى أن الجان يمس الطفل فيصيبه بالأمراض والويلال.

وتقوم العائلة بعمل عقد مكون من حبات الفول التى تتخللها قروش قديمة بيضاء معدنية مثقوبة من الوسط ويلبسه الطفل فى رقبته خوفاً من الحسد. هذا بالإضافة إلى عمل حجاب به بعض من تقاوى البرسيم الذى يرمز إلى الإزدهار والخصوبة، وهى عادة معروفة عند الفراعنة.. ووضع رأس هدهد أو حمامة أو عصفورة على صدر الطفل، إعتقاداً بأنه يجلب الخير ويعطيه طول العمر، ومن هذه المعتقدات أيضاً، أن يضعوا رأس غراب وقطعة من الحبل السرى فى منديل أو قطعة قماش وتربط جيداً ويأخذها فرد من الأهل ليلقيها فى الجامعة معتقدين أن يصل بالطفل فى التعليم إلى الجامعة.

ويوضع للطفل الكحل فى عينيه وعلى حاجبيه معتقدين أن هذا ينير العينين ويأخذ الطفل الحمام فى الأسبوع الأول من ولادته وقبل ذلك كان يستحم بعد أربعين يوماً، ولاحظت الباحثة أنه لا يوجد أغان ترتبط بعملية الولادة نفسها أو قبلها مباشرة.

ولكن بعد أن يتم الإطمئنان على الوالدة والمولود يبدأ الأهل والأصدقاء فى التهليل والغناء.

وأغاني الميلاد التى تأتى فى السبعة أيام الأولى للولادة قليلة - أى قبل الإحتفال بالاسبوع - ولم يعد هناك إحتفال بالمواليد مثلما كان يحتفل به فى الماضى.. وقد حاولت الباحثة جمع ما تبقى من هذه الأغاني التى مازال يردد بعضها حتى الآن مثل :

نموذج رقم (٣) : (*)

كُنْتُ فِينْ يَا صَابِرِينَ كُنْتُ جُوْهُ الْمَصَارِينَ
جِيْتِي لِيْهْ يَا صَابِرِينَ مِنْ مِعَايِرَةِ النَّسَاوِينَ
كُنْتُ فِينْ يَا سَمَارَةَ كُنْتُ جُوْهُ الْمَرَارَةِ
جِيْتِي لِيْهْ يَا سَمَارَةَ مِنْ مِعَايِرَةِ الْجَارَةِ

(*) ملحوظة هامة : قد تستخدم الباحثة علامة مثل (المؤدى ١+) أو (المؤدى ٢/١) .. إلخ وهى تعنى أن الطبقة الصوتية الحقيقية للأداء (التوناليتى) عند التسجيل (Pitch) وقد تعلو أو تقل عن الطبقة المسموعة عليها اللحن حسب المقام المستخدم بـ (١ تون) أو (٢/١ تون) أو (ربع تون) ... إلخ.

٣ - أغاني السبوع :

يعد السبوع من أهم الطقوس التي تحتفل بها الأسرة وبالتحديد في اليوم السابع لميلاد الطفل، ويقال إن إختيار هذا اليوم يرادف إتمام الوجود، حيث خلق الله السموات والأرض والكائنات والماء وخلق الإنسان - ثم استراح في اليوم السابع طبقاً لما ترويه الكتب المقدسة في العهد القديم، ولعل هذا هو السر في إختيار يوم أسبوعي للراحة والإجازة، تختلف في تحديده الأديان والحضارات ولكنها تتفق جميعاً في أنه اليوم الذي استراح فيه الرب.

وهناك إعتقاد شائع إنه اليوم الذي تفارق فيه الملائكة السبع الطفل بعد أن كانت حوله تحرسه طيلة هذه المدة من الجان والعفاريت.

وتتشابه إلى حد كبير عادات السبوع في جميع أنحاء مصر. فإذا كان المولود ذكراً.. أحضر له أهله الأبريق، وإذا كان أنثى أحضروا لها قلة.

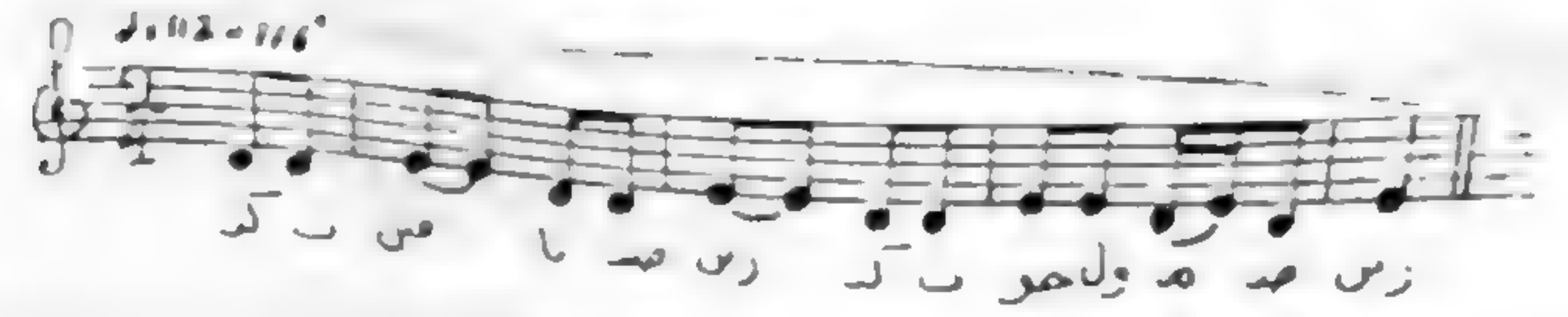
وتختلف مظاهر السبوع في إحتفالاته من أسرة إلى أخرى في قرى مركز العياط، وذلك تبعاً للإمكانات المادية.

فإذا كانت الأسرة ميسورة الحال - أعدت الولائم وزبحت الذبائح.

وقد تستعين أحياناً بفنانين شعبيين محترفين (*) لإحياء هذه المناسبة أو

غيرها.

(*) أشهر فنان يحيى هذه المناسبات - هو الفنان "فاروق جلال" المحترف ومحل إقامته مركز العياط.



انظر النص مع التحليل الموسيقي كاملاً ص ٧٨.

نموذج رقم (٤) :

المغنية : سَمُو المولود

المرددات : سَعِدَ الله

المغنية : وَيَعِيشُ وَيَجُودُ

المرددات : سَعِدَ الله



انظر التدوين الموسيقي كاملاً.

أما الأسر غير الموسرة فتكتفى بمشاركة الأهل والجيران والأحباب يغنون للطفل ويهللون له بعضاً من هذه الأغاني ومنها :

نموذج رقم (٥) :

المغنية (١) : يَا حَلَاوَةَ لَيْلَتَهُ

مغنية (٢) : يَا حَلَاوَةَ لَيْلَتَهُ

المغنية (١) : زَغَرْتِي لَهُ يَا خَالَتَهُ

مغنية (٢) : يَا حَلَاوَةَ لَيْلَتَهُ



انظر النص مع التدوين الموسيقي كاملاً ص ٨٤ .

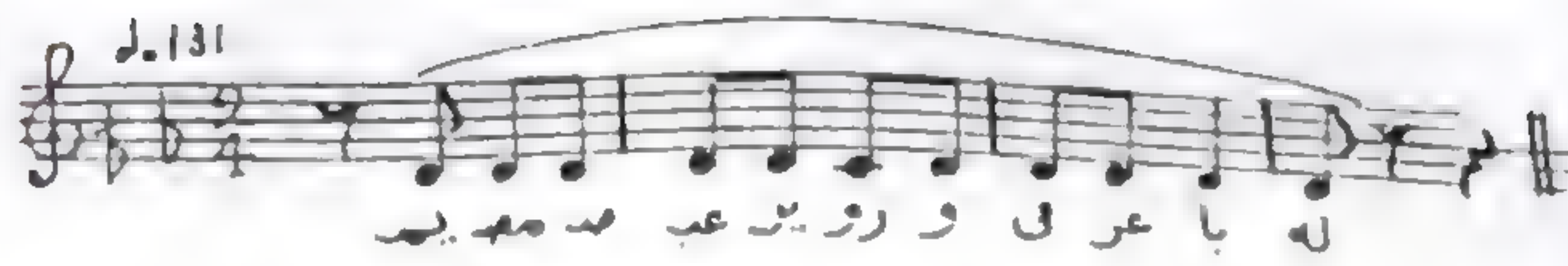
نموذج رقم (٦) :

المغنية : يَمْ الصُّغِيرُ زَوْقِي غُرْبًا لَمْ

وَالسُّفْرُ خَدِّ مِنْ يَدُنَا وَدَّاهُ

أداء القائي : اسْمَعْ كَلَامَ امْكُ .. اسْمَعْ كَلَامَ أَبُوكُ

إِوَعَى الْعِيَالُ فِي الشَّارِعِ يَغْلِبُوكُ



انظر النص مع التدوين الموسيقي كاملاً ص ٨٧ .

نموذج رقم (٧) :

هَلِّلُوْا يَا هَلِّلُوْا .. خَلَّى الصَّابِغُ يَعْملُوا

يَعْملُوا مَا يَعْملُوا .. يَعْملُوا حَلَقَ ذَهَبَ

تَسْكَعُوا عَلَى وَدَانُوا .. هَلِّلُوْا يَا هَلِّلُوْا



انظر النص مع تدوينه الموسيقي كاملاً ص ٩١ .

نموذج رقم (٨) :

حَلَقَ أَتَاكَ بِرَجَا أَلَتَاكَ

حَلَقَ ذَهَبَ فِي وَدَّاتَاكَ

يَارَبِّ يَا رَبَّنَا يَكْبَرُ وَيَبْقَى أَدِينَا

مظاهر الاحتفال بالاسبوع :

يكون الاحتفال بالاسبوع عادة مقتصرأ على النساء والأطفال فقط وفيه يكحل الطفل ويوضع فى الغريال وتمسك إحدى المقربات من الأم الهاون النحاسى، وتدق عليه لتصدر أصواتاً عالية رنانة (*). وتبدأ الدق على القاع أولاً ثم على الحافة يميناً ويساراً لكى تعطى أصواتاً مختلفة فى تكوين إيقاعى بسيط. ويأتى فى معظم الأحيان على النحو التالى :



(*) تفسر تلك المعتقدات بأنها حماية للأم والطفل من شر الأرواح الشريرة التى تهرب عند سماع هذه الأصوات وقوع النحاس.



انظر النص مع التكوين الموسيقى كاملاً ص ٩٤.

وفى ليلة الاسبوع تحضر الأسرة الأشياء اللازمة للاحتفال مثل قراطيس الفول السودانى والحلوى التى توزع فى اليوم التالى.. وحبوب القمح والذرة والفول والشعير التى توضع فى غريال المولود، وأغلب الظن أن هذه العادة مترسبة من حيث كان الإعتقاد الأسطورى بالإزواج التكاثرى بين إخصاب الزرع والإنسان باعتبارهما شيئاً واحداً، وإن كان الظن الشائع هو إكساب الطفل "بركة" النعمة التى هى عطية من لدن الخالق^(١).

(١) مرجع رقم (١٤) ص ٢٥٠.

وأثناء غربلة المولود ودق الهاون يردد الأهل والحاضرون الدعوات الطيبة والنصائح التي تقال بشكل إلقائي مثل : "متسمش كلام أبوك واسمع كلام أمك - أوعى العيال فى الشارع يغلبوك". ويحدث ذلك أثناء دقة الهاون.

وتبدأ بعد ذلك زفة المولود حيث يدور الموكب حول المكان الذى توجد فيه الأم سبع نورات حاملين الشموع أحياناً وهى تدل على النور، وأحياناً أخرى تسيير الزفة وتجول فى أنحاء البيت وتتقدم الأم - إن استطاعت - هذه الزفة حاملة المولود وحوله الأهل والأحباب والجيران ويرشون الملح فى أرجاء البيت لكي يحفظ المولود وهو فعل يقى - كما يعتقدون - من الحسد. ويهللون ويغنون الأغاني الماثورة والمشهورة فى جميع أنحاء مصر مثل أغنية : "حلقاك برجلاتك" (*)

وهذا الاحتفال بالرغم من التأكيد على أهميته فى حياة الأسرة والمجتمع، حيث يمثل ضرورة من ضرورات الحياة الاجتماعية بطقوسه وأغانيه وممارسات وفنونه التشكيلية إلا أنه فى سبيله إلى الإندثار والنسيان فقد لاحظت الباحثة من خلال حضورها بعض تلك المناسبات ومن خلال اللقاءات التى أجرتها مع بعض الأسر الريفية فى منطقة البحث، وكما أوردت بعض المراجع، أن بعض العادات المتبعة من مظاهر وإجراءات الإحتفال بالأطفال قد اندثرت، مثل الإحتفال بأربعين الوالدة حيث كان ضرورياً أن تأخذ الوالدة فيه أول حمام لها بعد الولادة

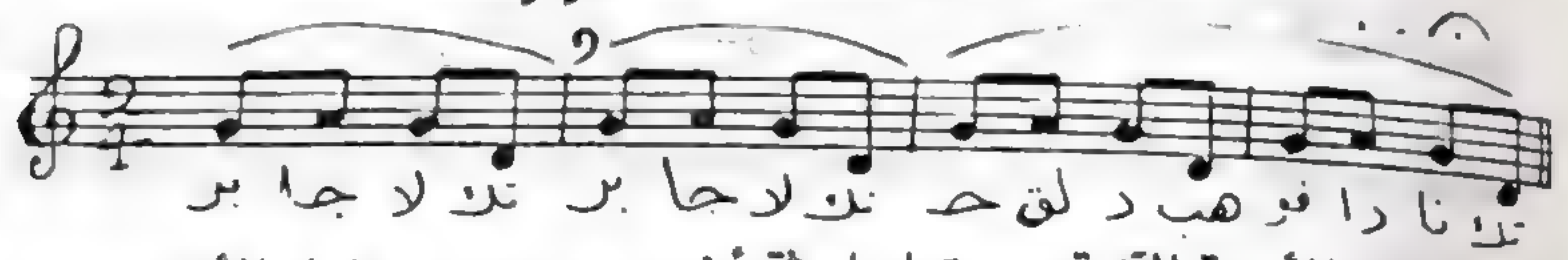
(*) كلمة برجلاتك هى تصغير لكلمة (أرجل) ومعناها برجليك الصغيرتين ستسير وتشب وتكبر، أما معنى حلق ذهب فى ودانك فهو التمنى بأن يكون للمولود مستقبل ومال وفير.
(-) تناولت الباحثة هذا النموذج قبل ذلك ، والنص مع الترتين الموسيقى كاملاً.

وكانت تصاحب هذا الاحتفال أغان خاصة - لم تستطع الباحثة جمعها - ربما لاندثارها، أو لعدم مقابلتها بعض الرواة الذين كانوا يجيدون هذا اللون من الغناء، بيد أنه مازالت هناك بعض الإشارات التى توضح نوعية هذا اللون من الطقوس تتبدى فى عدم خروج الوالدة من منزلها قبل اليوم الأربعين، وعدم مخالفتها لبعض المحظورات القديمة التى لم يعد الإعتقاد فيها بنفس القوة القديمة، وهى أمور بدورها فى طريقها للاندثار والنسيان.

ولعل العامل الاقتصادى من الأسباب التى تدفع الأسرة فى الريف - وفى المدينة أيضاً - إلى تقليص إحتفالات السبوع وقصرها على أبسط مظاهرها. وفى مناطق أخرى تردد الأغنية السابقة على نفس اللحن مع اختلاف فى الطبقة الصوتية فتقول الأغنية :

حَلَقَاتُكَ بِرَجَاتُكَ الْآتُكَ

حَلَقَ ذَهَبُ فِى وَدَنَاتُكَ (١)



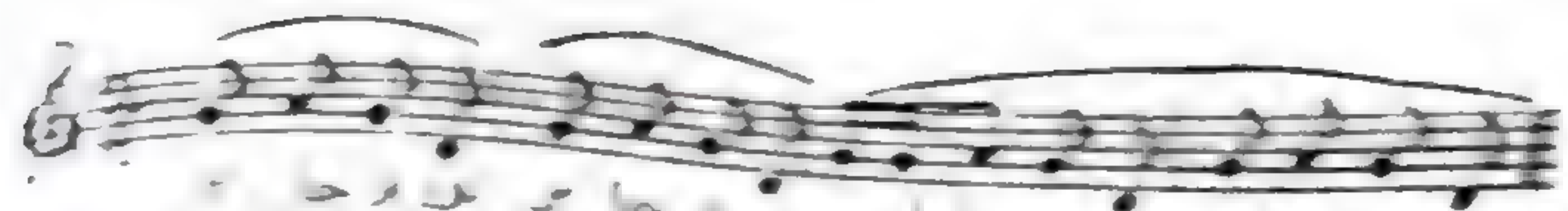
والأغنية الآتية جمعتها باحثة أخرى من مصر، تقول الأغنية :

حَلَقَاتُكَ بِرَجَاتُكَ حَلَقَ ذَهَبُ فِى وَدَنَاتُكَ

اجْرِى هِنَا وَامْشِى هِنَا نَطْ هِنَا وَالْعَبْ هِنَا

يَا رَيْنَا يَا رَيْنَا يَكْبَرُ وَيَبْقَى أَدْنَا (٢)

(١) مرجع رقم (٢٥) ص ٢٥.
(٢) مرجع رقم (٨) ص ٣٥.



وعادة ما تنقب هذه المولود الأثر في يوم من الأيام السبعة الأولى
وتجملان بقرطين من الذهب أو يضع الأهل البسطاء ففتلين من الخيط عرء
الإمكانات المالية وتضع ذلك في سياق الأغنية السابقة

١ - أغاني العهد والتعبير - وترقيص الأطفال :

تشهد مرحلة الطفولة لونا آخر من ألوان الفناء الشعبي في قرى مركز
الحياط متميزاً عن غيره من الألوان الأخرى بسمات وخصائص خاصة وهي أن
قلة جداً في الإستخدام الشعبي.

ومما النوع من الأغاني له أشكال مختلفة ومتعددة في جميع أنحاء العالم
وتعرفها معظم المجتمعات الشعبية فهي ترتبط بوظيفة مهمة في التربية النفسية
للطفل.

وفي هذه التوعية تكون الأم هي المؤدية أو من يتوب عنها، والمستمر
والمعنى الوحيد هو الطفل، وهي تهبطه لينام أو ليكف عن البكاء^(٧) أو لمداعبه
وترتيبه وملاعبته عند استعداده العشى وهذه الأنواع تحدث في شكلين وهما

١ - لغتي البد.

ب - اغني ترفيه وتنشيط الأطفال

(١١) مرجع رقم (٢٤) ص ٥٢، ٥٣.

ز۔ آغانی المہد :

تربط أغنية المهد بالطفل من خلال الحنان والرعاية فهي تؤدي إلى إسعاد
و شعوره بالارتياح، و وسيلة أولى لتنمية مشاعره وأحاسيسه، و ذرع الاطمئنان في
نفسه (١).

وتتشابه أغاني المهد عند معظم شعوب العالم من حيث الأداء والغرض الوظيفي.. وبالرغم من انتشار بعضها إلا أنها احتفظت حتى الآن بأبسط صورها بهذه الهمهمات المحفوظة في صدور الأمهات مثل (هو.. هو) أو (تنه هو.. هو).

وتتميز هذه الأغاني بتكرار الجملة الموسيقية وقصر النصوص حتى تتناسب مع طبيعة ووظيفة هذه النوعية.

ومن الممكن أن ترتجل الأم كلمات خافتة النبيرة تتمشى مع أسلوب
الهمهمات التي تسير وفق نغمة رتيبة وهادئة يصاحبها امتزاز الطفل بهدوء وهو
في مهده أو بين يدي الأم.

وترى الباحثة أن سرعة الهمهمات تأخذ في البطء تدريجياً حتى يسكت
الطفل ويخلد للنوم. وقد تم تسجيل بعض هذه الأغنيات التي يصعب جمعها الآن
ذلك لأن الأم تنفرد بطفلها في معظم الأحيان أثناء غنائها فيكون الطفل هو
المستمع والمتلقى الوحيد، فمن الملاحظ أن الأم تخجل أن تبوح بهذه الأغاني

(١) مرجع رقم (١٢) ص ٢٣.

أثناء الحديث معها، لأن معظم هذه الأغاني ليست لها نصوص موحدة وثابتة فهي تخضع للحذف والتبديل والإضافة أو التكرار أحياناً؛ ذلك لأن الأغنية بما يتوفر لها من عناصر الإيقاع والنغم تملك طاقة تأثير فائقة. وحين تغنى الأم لطفلها فإنها لا تقوم بتسليته ومواسيته والتعبير عن مشاعرها وأحاسيسها نحوه فحسب، بل هي تقوم أحياناً بالبرح بمكنونات نفسها والكشف عن همومها ومشاعلها فتلقى بالضوء على جوانب من حياتها الأسرية وقد تنتهز الأم فرصة هذه الأغنية وتضمنها أموراً أخرى في نفسها^(١).

نمذج رقم (۹) :

اَنَا رَأَيْتُكَ بِمِثْلَاطِي
 وَلَقَدْ بَيَّأَيْتُ عَلَى حِجَّازِي
 كُنْتُ فِينِ يَا حَبِيبِي غَائِبُ
 كُنْتُ بِحَضْرَتِي الْغَائِبُ
 نُنْأَنَامُ نُنْأَنَامُ

- 77 -

نمودج رقم (۱۰) :

يَلِيَّ يَنَامُ يَلِيَّ يَنَامُ وَأَذْبَحَ لَهُ جُوزَيْنِ حَمَامَ
بَضَحَكَ عَلَيْكَ يَا حَمَامَ لَمَّا النُّوْءُ وَوَيَنَامُ
يَلِيَّ يَسْكُتُ يَلِيَّ يَسْكُتُ وَأَذْبَحَ لَهُ جُوزَيْنِ كُتْكُتُ

بينما جمع بعض الباحثين هذا النص من مناطق أخرى في مصر على النحو التالي

مَتَخَشَّ يَا حَمَامُ بَضْحَكَ عَلَى حُسَيْنٍ لَمَّا يَنَامُ ^(١)

٢ - نَامَ نَامَ اَنَا اَجِيبْ لَكَ جُوزَيْنِ حَمَامَ

(۱) مرجع رقم (۱) ص ۵۴.

(٨) : لما قالوا ده ولـ... انشد وسطى وانسند

عملو لى البيض مقلو ولموا لى سمن البلد

(٩) : لما قالوا دى بنيه قلت الحبيب به امى جايه

تكلمنى وتحدثنى وتملا البيت على (تغنى فى المدن)

تعجن لى وتخبز لى وتملاى شوية ميه^(١) (تغنى فى الريف)

وجمعت الباحثة النص الآتى من أفواه الأمهات بالغياط وفيه تدور الكلمات
حول شعور الأم نحو طفلها وسهولة وضعه وقد جاء بعد صبر وعناء طويل وتبشر
بعطاء الله فتقول :

نموذج رقم (١١) :

المغنية :

يا وليدى اللي ولدته .. فى حصّاد الفول وجبته

ولا بطيني وجعني .. أَلْ ولا ضهرى شكيت به

يا وليده ويغد حين .. يا عشّشاش على النخيل

يا عطية ريتنا

(١) مرجع رقم (٨) ص ٧٦.



انظر النص مع التدوين الموسيقى كاملاً ص ١١٥

وأغاني المهد فى معظمها أغان ارتجالية ما عدا القليل منها المتوارث الذى
مرت عليه عدة أجيال سابقة حيث انتقل بالمشافهة من جيل إلى جيل، ورسخ فى
صدور الأمهات... بوظائفه وطاقاته الفنية والاجتماعية وهى الأدور التى أشارت
إليها النماذج السابقة.

ب - أغاني تهنين وترقيص الأطفال :

تتميز هذه النوعية من الأغاني بأنها تختلف اختلافاً بينا - بظيفة وأداء -
عن أغاني المهد السابقة.

فهى تؤدى للطفل وهو مستيقظ لتنشيطه وملاعبته وهى شكال متعددة
 وأنماط متنوعة ذات وظائف مختلفة^(*) تشير كلها إلى :

١ - إبداء الإعجاب بالطفل وتعداد صفاته.

٢ - التنبؤ بمستقبل الطفل الباهر.

٣ - الوعد بإحضار هدية للطفل ، مكافأة له على سلوكه الحسن.

٤ - تبعد عنه عيون الحاسدين.

(*) هذه الأشكال تكاد تكون موحدة فى معظم الشعوب.

٥ - تمنياتها له بالمشى والكلام المبكر.

٦ - ملاطفة الصغير وإشاعة جو من البهجة والمرح حوله^(١).

ويغلب على معظم هذه الأغاني ارتجال الكلمات وإن لم يتناف هذا مع تراثية البعض الآخر وتوارثه من جيل إلى جيل. ولم تجد الباحثة من هذه الأغاني سوى القليل في قرى مركز العياط. فجمعت منها قدر استطاعتها ما تيسر لها جمعه. ومن هذه الأغاني التي تردد على شكل إلقاء :

رأيتُه جِي جِي .. والعبايه بتضوى ضِي

أنا قلت لولى مين يا خي قال ده شرح القلب شوى

وأنا رأيتُه فى الحد ماشى والحصان صاحب الطواشى

والعدا منه تشاشى قايدين النار منه

وهناك نصوص أخرى متشابهة مع النص السابق، جمعها الباحثون ودونوها من مناطق قريبة من العياط، ففي القيوم وهى منطقة ملاصقة للمركز يقولون :

أنا رأيتُه حَبَبَا جَدَايْ

والعبايه بتضوى ضِي

قلتُ له سَلَامَاتُ يَا خِي

(١) مرجع رقم (١١) ص ٢.

يَا للى شَرَحْتَ القلبُ شوى

دَا أَنتَ مِسْبِ لِلأولياء

وكل شَيْخَ مَسِيَّتْ وَخِي

دَا أنا رَيْتُكُ مِنْ بَعِيدِ

شَيْبُهُ الْعُمْدَةُ الْمُعِيدِ

رَاكِبُ الْمَرْةِ كَحِيلِ

وَوَرَاةِ الثَّيْنِ عَابِيدِ

فَمَاتَ عَلَى الْعَدُوِّ كَمَدَهَا

وَكَمَانَ عَلَى أُمِّهِ يَوْمَ عِيدِ

الوَادِ جَاءَ مَنْ بَعِيدِ

رَى عُورِيَّانِ الْمُعِيدِ

فَمَاتَ عَلَى الْعَدُوِّ كَمَدَهَا

وَكَمَانَ جِدَانَا نِهَارَ عِيدِ^(١)

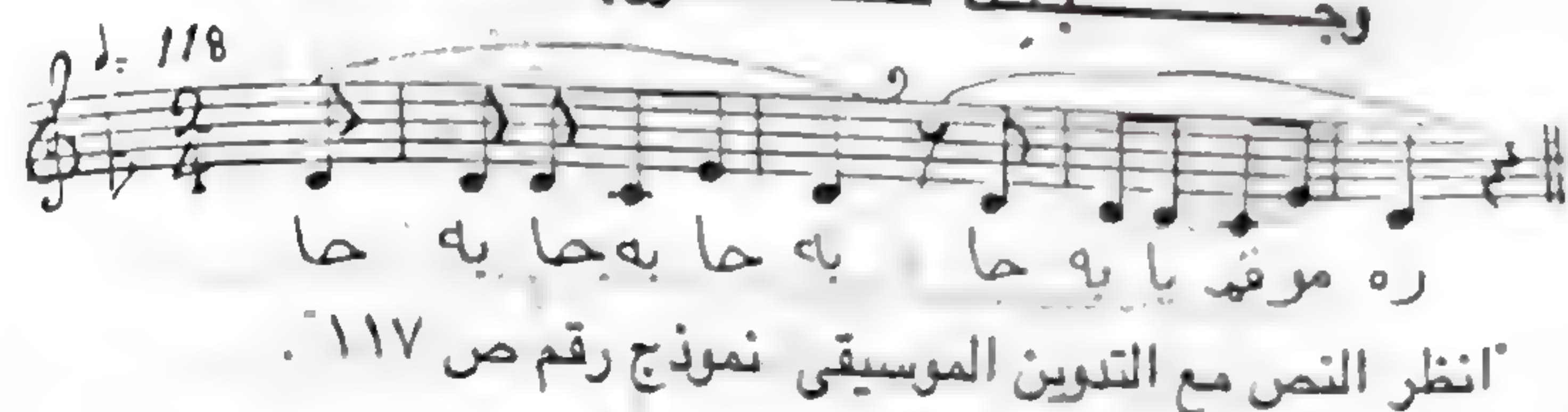
وهناك بعض الأغاني التي تهدف إلى تعليم الطفل الكلام والمشى، وتكررها الأم أو من ينوب عنها عدة مرات وفيها تلاعب الأم طفلها وتمسك به من ذراعيه

(١) أحمد على مرسى - الأغنية الشعبية مدخل إلى دراستها - دار المعارف - القاهرة ١٩٨٢

وترقصه وتعدده بأن تحضر له الحلوى، فهو عندها أغلى ما فى الوجود وتتف الأ
بعيداً عن الطفل وتصفق له ملوحة بيدها لكى يخطو نحوها ويتعلم المشى - ومن
إيقاع الأغنية يتعثر الطفل مرة واثنين حتى يتمكن من الوقوف والسير دون
مساعدة من الأم.

نموذج رقم (١٢) "أ":

حَـأَبَـةَ حَـأَبَـةَ حَـأَبَـةَ
حَـأَبَـةَ حَـأَبَـةَ يَا قُـمُـودَ
وَجَـبَلِكُ قُـرُوجَـةَ



انظر النص مع التدوين الموسيقى نموذج رقم ص ١١٧.

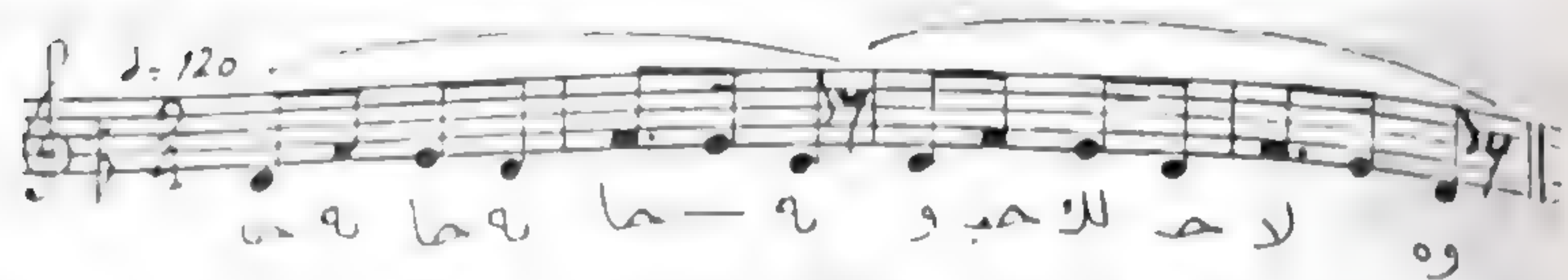
نموذج رقم (١٢) "ب":



نموذج رقم (١٣):

حَـأَبَـةَ حَـأَبَـةَ حَـأَبَـةَ
وَجَـبَلِكُ حَـأَبَـةَ

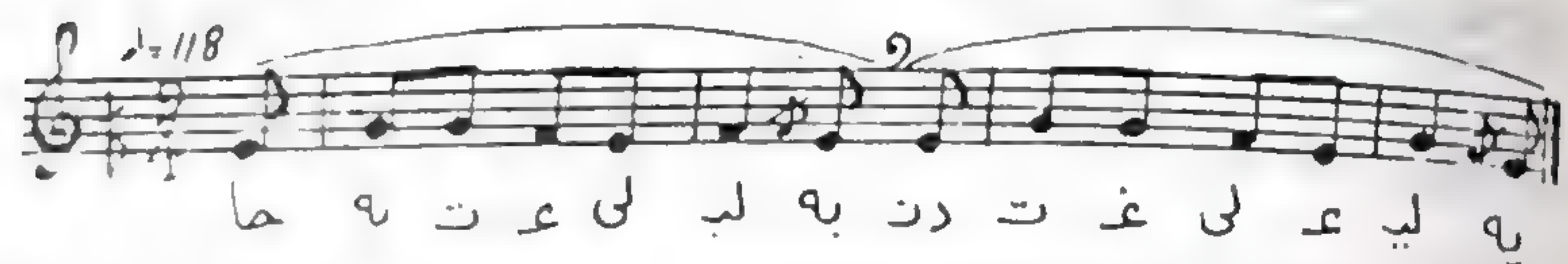
تَيْسَتْهُ خَطَى الْعَسْبَـةَ
تَيْسَتْهُ خَبْـةَ خَبْـةَ



انظر النص مع التدوين الموسيقى كاملاً ص ١١٠.

نموذج رقم (١٤):

حَـأَبَـةَ تَعَالَى لِيْهِ .. دَانَتْ غَالِي عَالِيْهِ
حَـأَبَـةَ تَعَالَى لِي .. حَـأَبَـةَ وَانَتْ غَالِي



انظر النص مع التدوين الموسيقى كاملاً ص ١١٢.

وأغاني المهد والتنهين والترقيص فى طريقها للنسيان والاندثار وما تبقى
منها قليل جداً. ويصعب الآن على أى باحث جمع هذا النوع من الغناء فى
مناسبتة الطبيعية. وإن كان من الممكن جمع ما تبقى فى أذهان النساء من تراث
حفظته عن الأجيال السابقة ولم يعد واقع الحياة وإيقاعها المتلاحق السريع يسمح
لهن بأدائه، حيث إرتبط هذا النوع بالفراغ ووجود متسع من الوقت.

تعتبر مناسبة الختان من أهم الطقوس التي يحتفل بها المجتمع الشعبي في مرحلة الطفولة، وخاصة ختان الذكور.. لأن المختن يعامل فيها معاملة العريس في المراسم والطقوس التي يتبعها أهل المختن مثل الحنة، والزفة، والنقود لذا يطلق عليه اسم "العريس" في المجتمعات الشعبية، ويكاد هذا الإحتفال يكون موحداً في معظم أنحاء مصر، وإن اختلفت بعض أشكال التعبير فيه.

والختان عادة .. يحظى باهتمام كبير منذ قديم الزمان، وهو يشمل الذكور والإناث جميعاً، وللأطفال "حلاقون" يتولون ذلك.. وللبنات دايات يقمن بهذه العملية. وقد يتولى الأطباء هذه العملية في بيوت الأغنياء. وربما كان المصريون من أحرص الناس على الختان. وقد ثبت أن قدماء المصريين كانوا يختنون. وربما كان هذا هو السبب في حرص المحدثين منهم على ذلك.

وقد زعموا أنه ينجي الأطفال إذا ما كبروا من الأمراض^(١).

وقد جرت العادة أن يكون الختان في نحو السابعة من العمر. وهم يحتفلون به ويؤلفون لهذا الغرض موكباً يجتمع فيه الأصدقاء والمحبون. ويركب الغلام جواداً أو عربة بعد أن يلبسوه لباساً فخماً وأمامه الموسيقي أو الطبل والمزمار. وقد يزينون الولد بزى الفتاة الصغيرة ويطوفون به في الشوارع القريبة من بيتهم. وتقام مأدبة كبيرة.. والعادة أن يختن الطفل عقب هذه الحفلة، والمصريون يسمون

(١) مرجع رقم (٢٢) ص ١٧٥.

الختان "طهارة" كأن الفتى والفتاة يتطهران بهذا العمل.

ومن الناس من ينتهز فرصة زواج فتاة أو شاب في البيت فيختن أولاده اختصاراً لكثرة الحفلات والنفقات.

ومظاهر الإحتفال الخاصة بالختان في قرى مركز العياط تبدأ قبل عملية الختان بأسبوع، وفيها يوضع الميكروفون أمام منزل أهل المختن لتذاع أغاني خاصة بالمغنيين الشعبيين من خلال شرائط الكاسيت التي تباع في المدن والقرى.

وهذه الأغاني ليس لها علاقة بمناسبة الختان، وإنما يقصد بها إعلام وإعلان أهل القرية بالمناسبة، ومن أهم مظاهر هذا الإحتفال.. تجهيز الخبز الخاص بالأفراح بمساعدة الأقارب والجيران لتوزعه على أهل القرية المقربين، وأثناء ذلك تردد النسوة والفتيات بعض الأغاني التي تتناوب فيها المؤدية الأداء مع المرددات "آنتى فونى" مثل النموذج الآتى :

نموذج رقم (١٥) :

المغنية : يَا أُمُّ الْمِطَاهِرِ يَا حَلَاوَةَ بِيضِي

المرددات : يَا أُمُّ الْمِطَاهِرِ يَا حَلَاوَةَ بِيضِي

٥ : يَا دَخْلِي أَبْنِكَ عَ الْعَسِيَّةِ كَيْدِهِ

- : يَا أُمُّ الْمِطَاهِرِ يَا حَلَاوَةَ بِيضِي

نموذج رقم (١٦) :

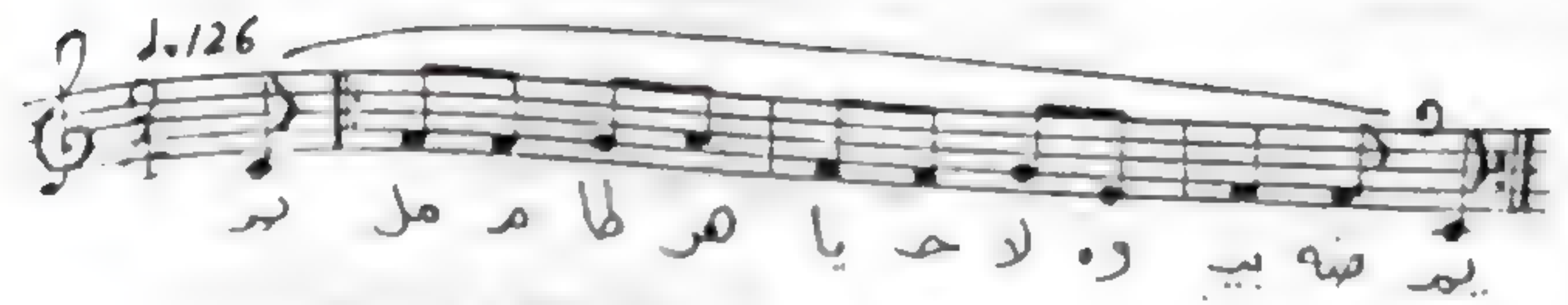
المسغنية : تَقْلَى خُلْصَالِك يَامَ الْمِطَاهِرِ

المرددات : تَقْلَى خُلْصَالِك يَامَ الْمِطَاهِرِ



انظر النص كاملاً مع التدوين الموسيقي ص ١١٧.

وليلة الحنة في هذه المناسبة هي ليلة الإحتفال بختان الطفل التي يتم فيها تعليق الزينة حتى العاشرة مساءً - وذلك للقادرين من أهل القرية - ويلعب الحلاق أو المزين دوراً مهماً في هذه المناسبة، ذلك لأنه يقوم بعملية الختان والحلاقة للطفل، وفي يوم الفرح وقبل غروب الشمس يحضر الحلاق وصبيه إلى بيت المختن ويكون في انتظارهم الأهل والجيران والأحباب وهم يحملون المختن الذي يرتدى الجلاب الأبيض والطاقيّة البيضاء ثم يأخذ الحلاق من بين أيديهم ويجلسه على نكة خشبية أمام المنزل ويبدأ الحلاق في قص شعره بطريقة مميزة وهي عبارة عن خطوط طولية وعرضية لتكوين مربعات أو أشكال أخرى.. تاركاً له خصلة من الشعر في مقدمة الرأس وهي التي تسمى "الأصيه" ويمسك صبي الحلاق الميكروفون ويعلن أسماء عائلات القرية المشهورة ليعلن نبأ ختان الطفل، ويقوم الزوار بدفع النقود للحلاق وهو يتراوح ما بين خمسة وعشرين قرشاً وجنيه.



انظر النص مع التدوين الموسيقي كاملاً ص ١١٤

ولعل من الغريب أن نجد المستشرق تيريو الكساندرو قد قام بجمع بعض أغاني الختان التي تردد الآن في قرى مركز العياط ومنها على سبيل المثال.

مَهْـرِي ابْنِكَ هِنَّا يَامَ الْمِطَاهِرِ

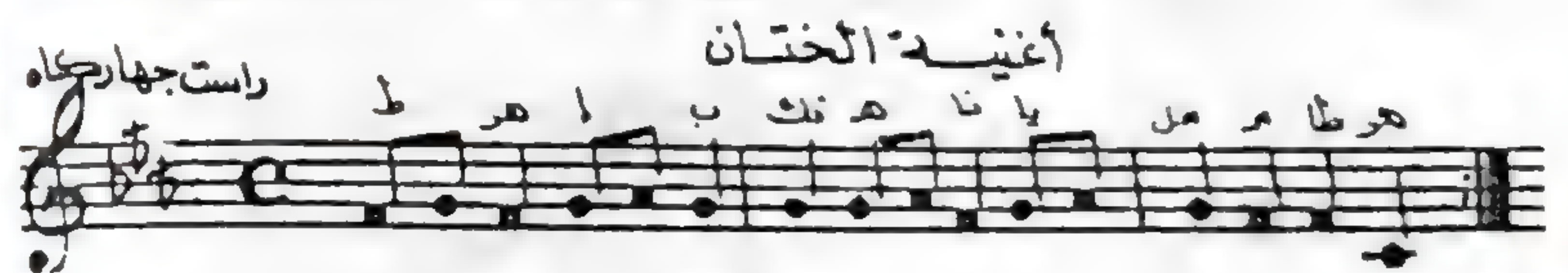
مَهْـرِي ابْنِكَ هِنَّا حِلْفُ الْمِـزِينِ

مَهْـرِي ابْنِكَ هِنَّا يَامَ الْمِطَاهِرِ

يَا بُودَالَه شَالُوشَا شِين ثَلَاثَه

مَهْـرِي ابْنِكَ هِنَّا يَامَ الْمِطَاهِرِ

بِحِلَاقَه رَاسُه يَامَ الْمِطَاهِرِ (١)



والأغنية التالية تؤدي تكريماً لأم المختن في العياط فيقولون :

(١) مرجع رقم (٣٢) ص ٥٥.

وفي ذات الوقت يجلس الرجال على الأرض المفروشة بالنصر أمام المنزل بجوار
"الأكلة الخشبية" وفي الوسط يوضع موقد الغاز وعدة الشاي والشيشة لتحية
الرجال المشاركين في الاحتفال.

وفي داخل المنزل يوجد احتفال آخر يقوم به النسوة ملتفات حول أم
الختن ويدفن النقوط لها ويتراوح هذا النقوط بين جنيهين وعشرة جنيهاً
وتدون قيمته واسم الدافع في مفكرة، حيث يرد فيما بعد في مناسبات مماثلة
وأثناء ذلك يردد الحاضرون بعض الأغاني التي تتركز معظمها حول الحلاق أو
المزين فيقولون :

نموذج رقم (١٧) :

بُعْثُهُ رِئَاسُهُ حِلْفُ الْمَزِينِ
فِي حِلْفِ رَأْسِهِ حِلْفُ الْمَزِينِ
بُعْثُهُ الشَّابِيَّ بَخْلُ الْمَزِينِ
بُعْثُهُ الشَّابِيَّ حِلْفُ الْمَزِينِ



"انظر التدوين الموسيقي كاملاً ص ١٢٠"

نموذج رقم (١٨) :

يَا مَزِينُ شُـوَيْشْ بِلْمُـسَايَةِ
سَمُـغْنِي نُقُـوطِ الْعَمُـسَايَةِ
يَا مَزِينُ شُـوَيْشْ بِلْمُـسَايَةِ
سَمُـغْنِي نُقُـوطِ الْخَالِيَةِ



"انظر التدوين الموسيقي كاملاً ص ١٢٣"

نموذج رقم (١٩) :

دَارِي يَا مَزِينُ دَارِي
سَمُـغْنِي عِيَاطِ الْغَالِي يَا عِنِي



"انظر التدوين الموسيقي كاملاً ص ١٢٦"

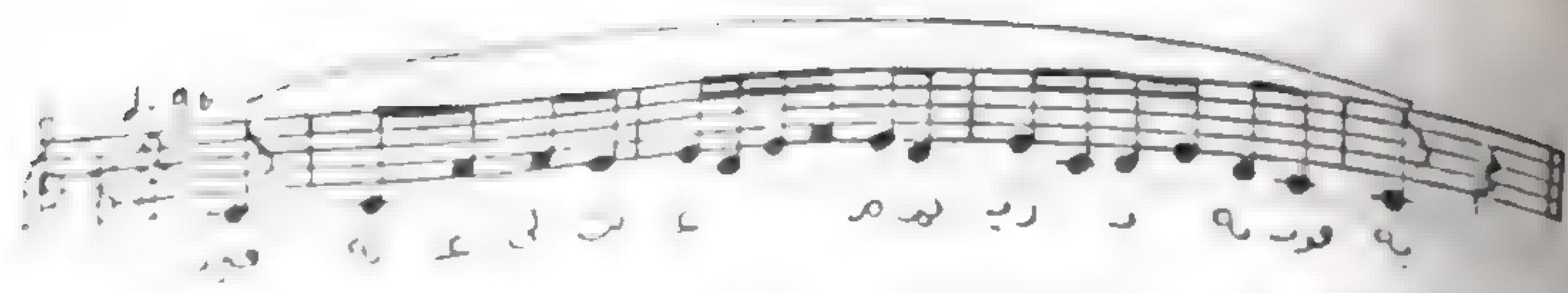
وبعد ذلك تتم عملية ختان الطفل بواسطة الحلاق حيث تردد بعض الأغاني الخاصة لتخفيف آلام الطفل ولصرف تركيزه عن عملية القطع المؤلمة.. وهذه الأغنية غير مقيدة بميزان محدد وتردد بطريقة حرة مثل نموذج رقم (١٨) فنقول الأغنية (٩):

وَإِفْرِشِي لَهُ السُّاحَةَ يَا أُمُّ الْمِطَاهِرِ
وَإِفْرِشِي لَهُ السُّاحَةَ وَهَاتِي لَوْلَدِكَ
جَارِيَةً وَقَلَّاحَهُ تَخْدِمُ عَلَيْهِ
لَمَّا تَطِيبُ جِرَاحَهُ يَا أُمُّ الْمِطَاهِرِ

نموذج رقم (٢٠):

فُوتْ بِهِ عَلَى بَيْتِ عَمِّهِ يَا مَزِينُ فُوتْ بِهِ
فُوتْ بِهِ عَلَى بَيْتِ عَمِّهِ يَا مَزِينُ فُوتْ بِهِ
فُوتْ بِهِ عَلَى بَيْتِ عَمِّهِ يَسَاعِدُ
يَدِي النُّقُوطِ فِي كُمِهِ يَا مَزِينُ فُوتْ بِهِ
فُوتْ بِهِ عَلَى بَيْتِ عَمِّهِ يَا مَزِينُ فُوتْ بِهِ

(*) أثرت الباحثة أن تنون نموذجاً واحداً من هذه النوعية لأن طريقة الأداء حرة الإيقاع، ولا تختلف كثيراً عن نموذج رقم ١٨ في تنوينه الموسيقي.



انظر النص مع التدوين الموسيقي ص ١٢٠

نموذج رقم (٢١):

وَدِّيهِ عَلَى بَيْتِ خَالِهِ يَا مَزِينُ
وَدِّيهِ عَلَى بَيْتِ خَالِهِ خَالِدُ صُفَيْرُ



انظر النص مع التدوين الموسيقي كاملاً ص ١٢٤

وقد اتاحت الفرصة للباحثة لمشاهدة هذا الاحتفال عام ١٩٧٥ ورغم أن مظاهر هذا الاحتفال ما زالت قائمة حتى الآن.. إلا أن بعضها بدأ في الاختفاء تدريجياً من ذلك الحين إذ ظهرت عادات مستجدة بعد دخول الكهرباء في منطقة البحث ومنها على سبيل المثال وضع الميكروفونات وأجهزة التسجيل لإذاعة شرائط الكاسيت الشعبية وأسماء العائلات والترحيب بالمدعوين والمهنتين.

ومن الملاحظات الميدانية الجديرة بالذكر أن الاحتفال بالختان قد اقتصر - عند بعض العائلات - الآن على احتفال بسيط مع إجراء عملية الختان جراحياً في المستوصف التابع للقرية أو في مستشفى مركز العياط حيث يتوافر الأطباء ولا تقتصر هذه الملاحظات على هذه القرى وإنما في معظم قرى مصر والمدن أيضاً. أنظر ملحق صور شكل (١٢. ١١).

وإذا كانت بعض المراجع القديمة تشير إلى أن العناية بالأطفال والاحتفال بهم كانت فائقة من أوجه كثيرة، وتأخذ مظاهر عديدة وإهتماماً كبيراً في العصر القريبة الماضية وتتبدى هذه العناية فيما تقرره المراجع القديمة من أن الاحتفالات بالطفل كانت تبدأ منذ لحظة ميلاده إذ كان مولد الطفل بمثابة احتفال عائلي مهم يلقي من أبناء المصريين إهتماماً كبيراً فقد جرت العادة أن تأتي القابلة لعملية الولادة دون أن تتفق على أجر معلوم وإذا دخلت بيتاً حرم على غيرها دخوله وأن تأخذ الثوب الذي نزل فيه المولود وبعد الولادة تأتي النساء على الأم مزغردات رافعات أصواتهن بالغناء والتهليل مع ضرب الدفوف والرقص واللهو فضلاً عن المزامير والأبواق التي توضع على أبواب المنزل، ويكثر أهل المولود من توزيع الأطعمة التي تزيد عن الحاجة وكانت هذه الاحتفالات تستمر عدة أيام ليلاً ونهاراً فكل من جاءت للتهنئة يجدون لها اللهو واللعب والغناء.

وعند قطع سرية المولود يجتمع حوله حشد كبير من صغار الأطفال، ومن الطريف أنه شاع في تلك العصور إعتقاد بأن كل من لا يحضر قطع السرية من

الأطفال ثم يدخل بعد قطعها يحول عيناه وربما يبكي كثيراً في طفولته وإذا كان المولود ذكراً يتعين على والده أن يقيم "وليمة مولود ذكر" يدعو إليها الأهل والأصدقاء ويفرطون في عمل ألوان الطعام الفاخرة.

وفي ليلة السبوع يوضع عند رأس المولود الختمة ورغيف من الخبز. وقمع من السكر وطبق من الفاكهة "وقفة" من النقل وشمع، ثم يفرق كل ذلك في صبيحة تلك الليلة ويعتقدون أن من يأخذ من هذه الأشياء يناله البركة ولا يصيبه الصداق ويقام احتفال بالزفة الكبيرة مع إشعال البخور الذي يحمى المولود من الأمراض والعين والجان كما يعمل في ذلك اليوم طعام خاص كالزلابية والعصيدة توزع على الأهل والمعارف والجيران.

وكذلك الحال في الاحتفال بختان الذكر فقد كان يولى إهتماماً بالغاً ويقوم به المزين ويقدمون لأهل الطفل النقوط في "الطشت" الذي يطاهر فيه الولد، هذا بالإضافة إلى الاحتفال الذي بلغ حد الإسراف^(١).

وهكذا كانت الاحتفالات بالطفل في العصور الماضية تلك الاحتفالات التي تلاشت بالتدريج حتى أصبحت في طريقها إلى اندثار.

(١) يرجع رقم (١٥) ص ١٨ وراجع للتوسع مرجع رقم (٢).

الفصل الثانى

أولاً : أغانى ألعاب الأطفال

من أبرز مميزات مرحلة الطفولة .. إستغراق الطفل فى اللعب والغناء فلا أحد ينكر السعادة التى تبدو على الأطفال وهم يلعبون ويغنون.. ولما كانت مرحلة الطفولة هى أحلى أيام العمر عند الإنسان، حيث لا يحمل هماً من هموم الحياة ولا يكون مطالباً بمسئولية ما، لذلك يحلو له اللعب الذى لا يرتبط بوقت معين من النهار أو الليل أو من فصول السنة.

وقد كان للمصريين القدماء فضل السبق فى ابتكار أنواع مختلفة من ألعاب الأطفال "ففى مقابر حتب" من الأسرة الخامسة توجد نقوش تمثل ألواناً متعددة من ألعابنا الشعبية التى تمارس الآن^(١).

ولكن لم يثبت بعد متى نشأت.. ومن أين مصدرها.. ومن أى بيئة انبثقت فى أول أمرها.. وكيف انتقلت وتطورت تلك الألعاب والأغانى من شعب لآخر.

وقد أكد الباحثون أن أغانى كثيرة من ألعاب الأطفال تتشابه فى معظم أنحاء العالم من حيث الخصائص والسمات الموحدة فى التركيب والتشكيل الذى يعتمد على التكوين النفسى والجسمى للطفل^(٢).

(١) مرجع رقم (٢٤) ص ٦٢.

(٢) مرجع رقم (٢) ص ٢٠.

وقد أثبتت دراسة عن ألعاب وأغانى الأطفال فى دول مختلفة وبأكثر من عشرين لغة أن "الأغانى التى تصاحب ألعابهم جاءت على وزن شعري واحد يقترب كثيراً من أوزان الأغنية الشعبية للألعاب المصرية"^(١). وكلها تتميز بالبساطة فى التركيب وسذاجة التعبير الذى يتناسب مع الإمكانيات الحركية والصوتية والفكرية للطفل وحاجته للعب والنشاط.

فالأغنية ترتبط دائماً باللعب، ومن النادر أن نجد أغنية يرددنها الأطفال بدون حركة تتمثل فى لعبة أو تمثيلية تتناسب مع مداركهم وخبراتهم التى قد تكون مرتجلة أحياناً.

وتردد أغانى الأطفال بدون مصاحبة آلية أو إيقاعية وإنما يستخدم إيقاع التصفيق على الأيدي والأرجل أو غير ذلك وترجع أهمية أغانى الأطفال إلى دورها الهام فى حياة الطفل وفى نموه النفسى والعقلى والاجتماعى، ويمكن الإشارة إليها إجمالاً على النحو التالى:

- ١ - تنمى إمكانيات الطفل الصوتية والموسيقية المحدودة.
- ٢ - تجعل الطفل يستخدم أعضائه وحواسه وعقله، فهو تمرين طبيعى وعشوائى لقوى الطفل الجسمية والحركية والحسية وسبيل إلى تنمية هذه المهارات وقوة التحمل.

(١) راجع للتوسع مرجع رقم (٧) ص ٥٥.

٢ - لها أثر في تكوين الشخصية المتزنة وتنميتها لأنها تساعد على النمو العقلي وخلق الروح المرحية وإتاحة الفرصة للتعبير الاجتماعي وتقويم الأخلاق.

٤ - أغاني وألعاب الأطفال الجماعية تتبع الفرضة لدعم العلاقات الإنسانية الجميلة والصداقة القوية الممتعة التي تولد الإتحاد والانسجام، ولها أثرها الجيد في التكيف الاجتماعي للطفل مع بيئته.

هـ - تكسب الطفل حيوية ويقظة عقلية وجراحة وانتباهاً لكل ما يدور حوله (١)(*)

وقد أثبتت الدراسات أن التفوق في مجال الغناء واللعب في الصغر له أكبر الأثر في حياة الطفل في الكبر. حيث يكون هذا حافزاً لإشتراكه في بطولات فنية ورياضية.

لذلك فإن أغاني وألعاب الأطفال هي من أهم صور النشاط الإنساني في بداية دورة حياته والتي تساهم مساهمة فعالة في بناء شخصيته المستقلة.

(١) مرجع رقم (٢٦) ص ١٥.

(*) راجع للتوسع مرجع رقم (٣) ص ١٠٢. ومرجع رقم (٢٧) ص ٥٤ - ٦٩.

أغاني ألعاب الأطفال في منطقة البحث:

على ضوء ما سبق عرضه فإنه لا يوجد إختلاف كبير فى الخصائص والأسس العامة بين أغانى وألعاب الطفولة فى قرى مركز العياط عن مثيلاتها فى معظم القرى المصرية الأخرى ومدنها من حيث :

١ - الخصائص والسمات الموحدة فى التركيب والتشكيل التى تعتمد على التكوين النفسى والجسمى للطفل.

٢ - إرتباط معظم الأغاني والألعاب بحركات تخضع لإيقاع منتظم ونص
موزون وقافية واضحة تساعد على تنظيم الحركة.

٣ - ليس لها معنى محدد واضح.. وهى بالتقريب تبدأ من سن الرابعة حتى سن البلوغ (وهذه الألعاب تتناسب مع أعمارهم وأفكارهم التى ليست بالنضج الكافى).

وتختلف أغاني القرى عن مثيلاتها في المدن من حيث اللهجة الريفية واستعمال مفردات لغوية ورموز خاصة بالبيئة والمجتمع المحيط بها مثل:

نمودج رقم (۲۲) :

الطفـل: الجَامُوسَةُ الوَالِدَةُ

المجموعة : افتتاحيات الباب دة

هـ : الجَامُوسَةُ الْوَالِدَةُ

- : افْتَحُوا الباب دة



انظر التدوين الموسيقي كاملاً ص ١٢٨

وتوجد أغان مشتركة بين القرى والمدن تعرفها معظم المجتمعات والطبقات المصرية على اختلافها، فهي أغان متوارثة تمتد جذورها إلى أجيال عريقة، ومحفوظة في صدور الأفراد حتى وإن تجاوزوا مرحلة الطفولة والشباب، فهي راسخة في عقولهم، فالأب والأم مثلاً يلقنان أبناءهم وأحفادهم كيف كانوا يغنون ويلعبون.

كما غنى ولعب أسلافهم ومن هذه الأغاني :

الطفل : المرسل جالكُم بريلاً بريلاً بريلاً

المجموعة : عايزين مين بريلاً بريلاً بريلاً

الطفل : عايزين (هاني) بريلاً بريلاً بريلاً

المجموعة : تيجيبوا له ايه بريلاً بريلاً بريلاً

الطفل : نجيب له بدله بريلاً بريلاً بريلاً

المجموعة : ماتفضيهوش بريلاً بريلاً بريلاً

الطفل : كل الدنيا ليه بريلاً بريلاً بريلاً

المجموعة : اتفضلوا خذوه بريلاً بريلاً بريلاً^(١)

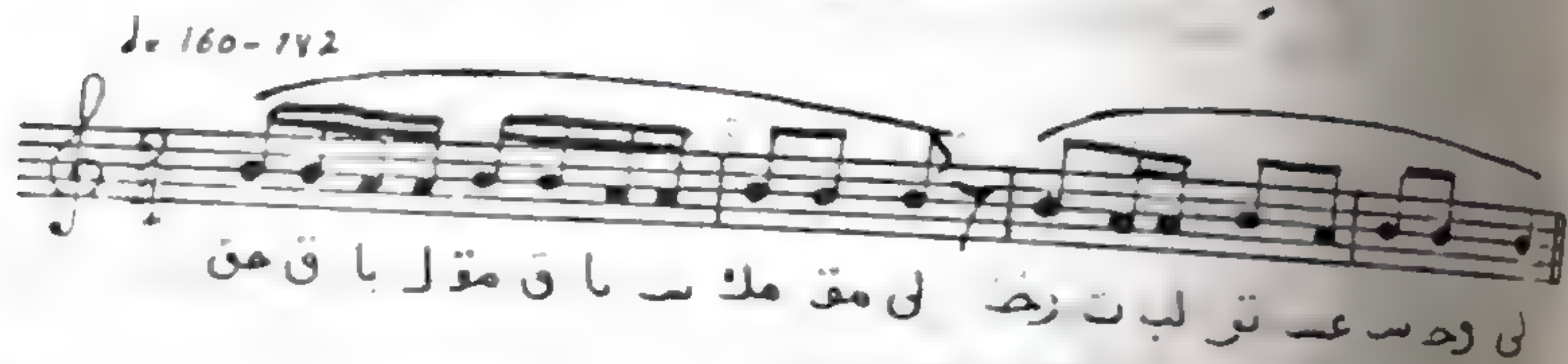
وبعض أغاني الأطفال في قرى مركز العياط، تبدأ بكلمات مختلفة عن مثيلاتها في المدن، ولكن تأتي الكلمات موحدة في منتصف الأغنية حتى نهايتها. وهذه الأغنية جمعتها الدراسة من منطقة البحث وهي :

نموذج رقم (٢٣) :

حقة يا لمقه يا سمك مقلّي .. رحت لبثوع السواحلي

جبلي بعشرة ملوخيه .. قاللي اطبخي يا صبيه

قلت له مغرفش اطبخ .. شمر ايداه وطبخ لي



(١) مرجع رقم (٢٥) ص ١١.

انظر النص كاملاً مع التدوين الموسيقي ص ١٤٠

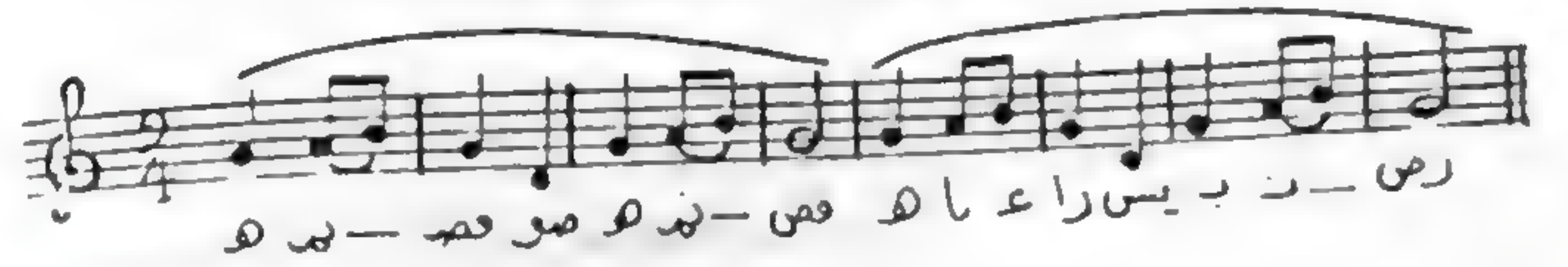
والأغنية السابقة جمعها أكثر من باحث من القاهرة.. وسنعرض لشكل
من التدوين الموسيقي على نفس النص:

المجموعة : هينا مقص وهينا مقص .. هنا عرايس بتترص

هينا فاطمة الحجازية .. شعرها ضاني ضاني

لقيته على حصاني .. وحصاني في الخزانة .. إلخ (١)

شكل (١)



شكل (٢)



وهناك بعض أغان وألعاب شعبية يشترك فيها الأطفال وتنتشر في قرى
العياط وفي معظم المجتمعات المصرية.. وتردد في الأعياد والمواسم العامة.

(١) مرجع رقم (٢٥) ص ٢٨.

أولاً : أغاني الأعياد :

١ - المجموعة : يا بُرْتَقَالِ احْمَرِ وكَبِيرُ

بُكْرَه الْوَقْفَه وَيَغْدُه الْعِيدُ



٢ - المجموعة : بُكْرَه الْعِيدُ وَيَغْدُ . وَنَدْبَحُ يَا شَيْخ سِيد



ثانياً : أغاني رمضان :

١ - المجموعة : يَا فَاطِرُ رَمَضَانَ يَا خَاسِرُ دِينِكَ

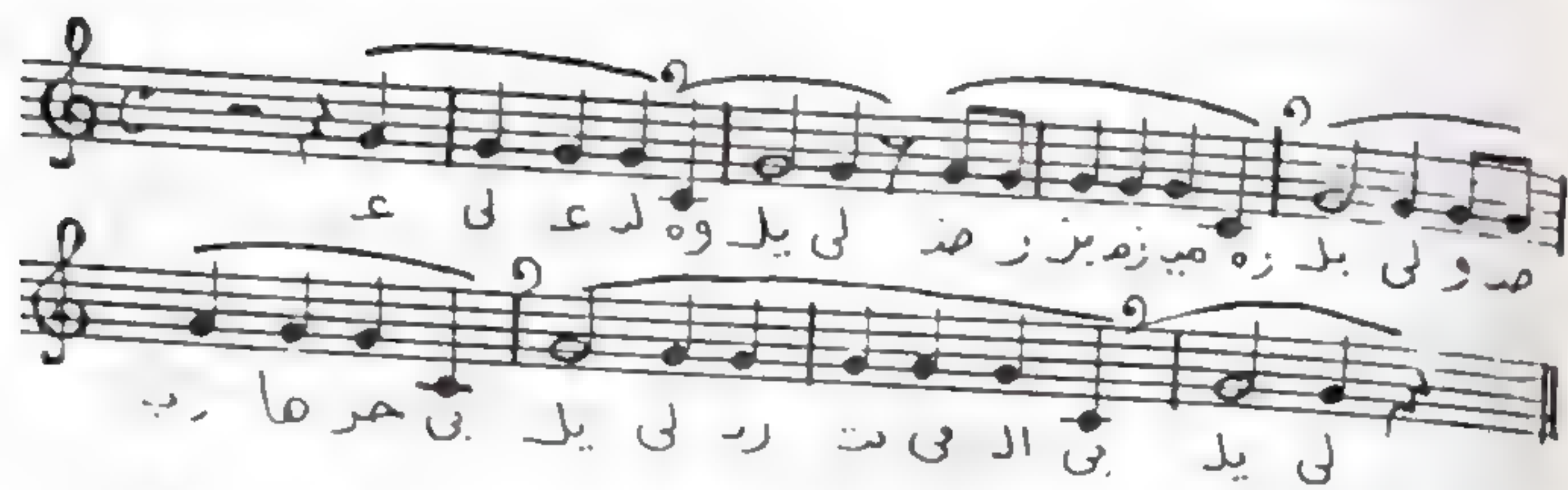
كَلْبَتْنَا السُّودَةَ تَقْطَعُ مَصَارِيكَ

يَا صَايِمُ رَمَضَانَ يَا عَابِدُ رِيكَ

كَلْبَتْنَا الْبَيْضَةَ تَبْوَسُكَ مِنْ خَدِّكَ

خَلَّ بَنَاتُ... يَا لِي
 بَنَاتُ... تَسْفَهُ... يَا لِي
 قَاعِدِينَ عَ الْأَصْعَمَةِ... يَا لِي
 وَجَنَّتْهُمْ لَسْفَهُ... يَا لِي
 عَلَى عَالِي... يَا لِي
 ضَرْبِ الزُّمَيْرَةِ... يَا لِي^(١)

التدوين الموسيقي (أغنية على عليه)



وهذه الأغاني جمعها بعض الباحثين من المدن الكبرى وتورد في قرى مركز

(١) مرجع رقم (٢٥) ص ٣٦.



٢ - المجموعة : على عليه... يا لِي

ضَرْبِ الزُّمَيْرَةِ... يَا لِي
 ضَرِيَّتُهَا حَرِيَّتِي... يَا لِي
 رَتْتُ فِى قَلْبِي... يَا لِي
 قَلْبِي رُضْصَاص... يَا لِي
 أَخْمَمُ ذُرْقَاص... يَا لِي
 رُقَاصُ عَلَيَّ مِين... يَا لِي
 عَلَى شَهَامِين... يَا لِي
 شَهَامِين مَامَات... يَا لِي

العياط وهي :

۱ - حَالُوْیَا حَالُو .. رَمَضَانَ کَرِیْمَ یَا حَالُو

حل الكيس .. وإدینا بقشیش .. لنروح منجیش یا حالو^(١)



٢- وَخَوْرِي .. يَا وَخَوْرِي ... اِيُوْحَه

وَكَيْفَ تَتَذَكَّرُ إِذْ أُوْحِيَ إِلَيْكَ بِآيَاتِ الْكُتُبِ الْكُبْرَىٰ ۖ وَقَدْ جِئْتُكَ بِبَيِّنَاتٍ مُّكْتَسَبَةٍ ۚ وَبِذِكْرِ الْوَيْحِ ۚ وَبِإِذْنِ الْوَحْيِ ۚ

بِنتِ السُّلْطَانِ ... أَيُّوْبَهُ

لَبِيسَهُ قُفْطَانٌ ... أَيُوحَى

مِنْ بَدْعِ زَمَانٍ... أَيَوْسَهُ

وَحَيِّى .. يَا وَحِّى .. اِيُوْحْ

(۱) مرجع رقم (۲۵) ص ۴۱، ۴۲.



وتؤدي هذه الأغاني في شكل تلقائي وبصورة ثابتة متكررة، وفي علاقة وثيقة بين النص واللحن والحركة والإيقاع مما يدل على أصالتها.

وقد شاهدت الباحثة في بعض قرى مركز العياط أغاني وألعاباً للأطفال تتخذ أشكالاً متعددة تعتمد كلها على الحركة.. وهذه الأشكال يمكن أن تتحدد في ثلاث نقاط :

الشكل الأول : أغان مرتبطة بالحركة الثابتة : كتحريك الأذرع أو الأرجل

فقط مثل :

يكون الطفلان كل منهما أمام الآخر.. ويتبادلان التصفيق وهما يغنيان بحيث تصفق الكف اليمنى مع الكف اليمنى للاعب الآخر.. والكف اليسرى مع الكف اليسرى للاعب الآخر.. بالتوالي "أى خلف خلف" ويتخلل كل دورة تصفيقة على كفوفهم.. وهكذا.

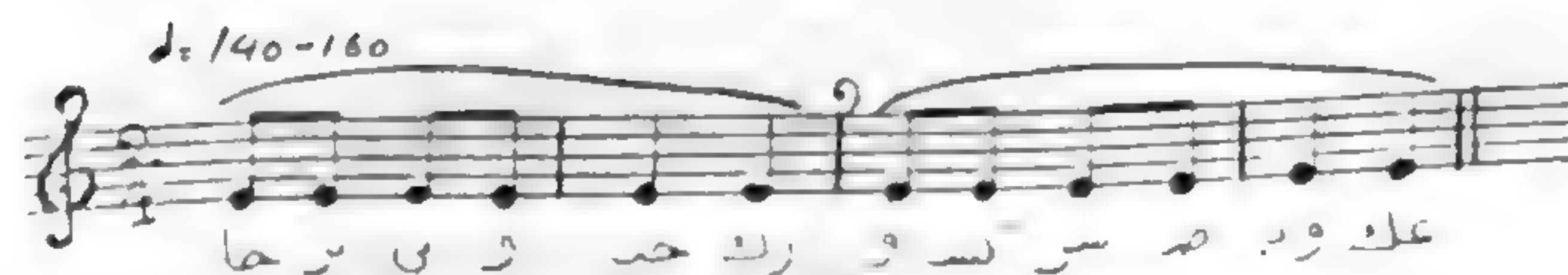
ومن الأغاني التي يرددنها الأطفال أثناء هذه اللعبة :

نموذج رقم (٢٤) :

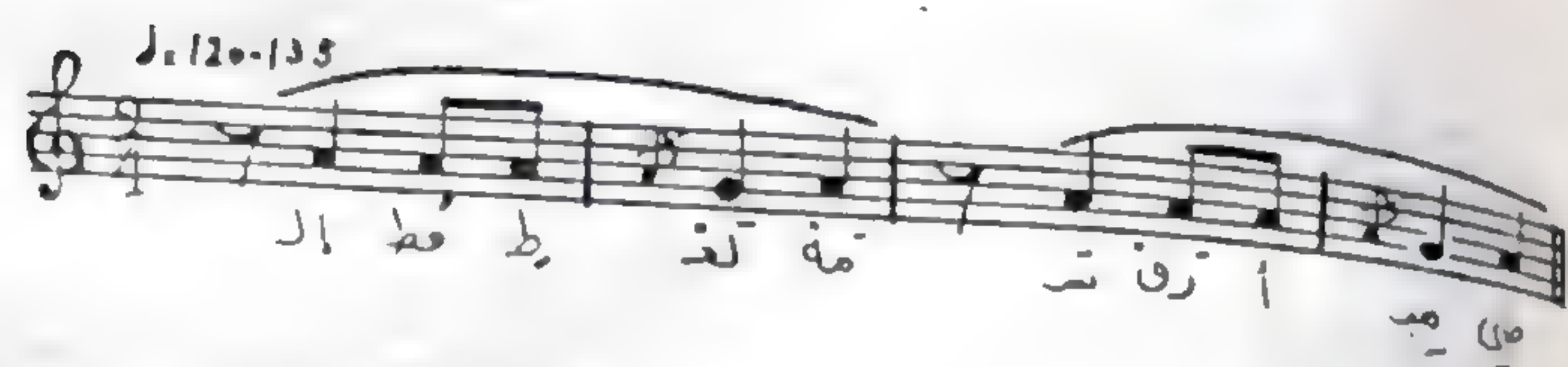
حَابُونِي وَحَابُونُ .. وَكَسْرُ صَوْتِكَ

صَوْرَتِكَ الْوَلِي .. فِي طَبَقِ بَنُورِي

"انظر النص مع التدوين الموسيقي كاملاً ص ١٤٣"



سَنُغْرِي فُوقُ
سَنُغْرِي تَحْتَ
أَخْصِرْ عِلْيَا
يَا بَنَتُ سَاعِ الْكَخْخْ



"انظر النص مع التدوين الموسيقي كاملاً ص ١٤٦"

الشكل الثاني : أغاني مرتبطة بحركات مقيدة بأشكال هندسية مثل الدائرة أو المربع وهو الذي يعتمد فيه اللعب على التمثيل والغناء في حركة محدودة لا تخرج عن أشكال هندسية مثل : عمل دائرة.. أو مربع.. أو صفيين ويتخلل اللعب فيها تمثيلية ساذجة يمثلها بعض الأطفال داخل أو خارج الشكل الهندسي مثل:

يقف اللاعب داخل الدائرة ويصطنع البكاء فتقول له:

المجموعة : بِثَغَيْطِ لِيهِ يَا سُوْسُو؟

الطفل : مَامَا ضَرْبَتَنِي

المجموعة : ضَرْبَتَكَ لِيهِ يَا سُوْسُو؟

ويوجد من هذه الأغاني والألعاب اشكال كثيرة منها :

أن يقف اثنان من الأطفال ويسند كل منهما ظهره على الآخر ويتمايلان إلى الأمام والخلف، وهما يؤديان أغاني منها :

نموذج رقم (٢٥) :

الْقُطُّ الْأَمْسَى

سَنُورُ قَرْصِي

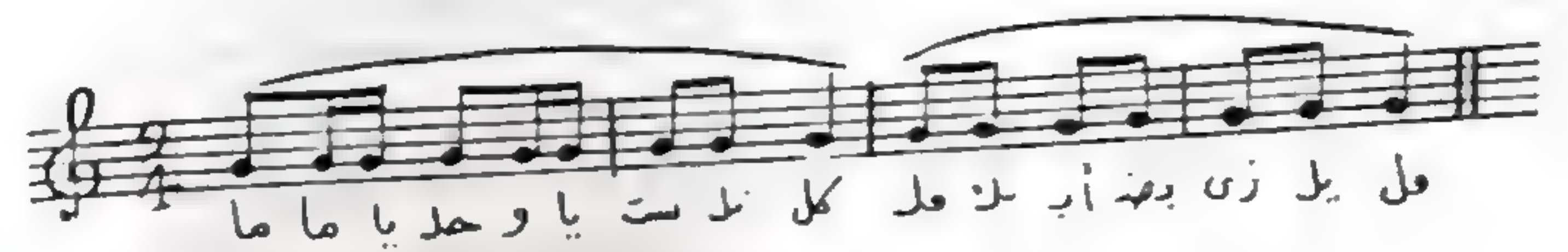
بِمَنْبِ أَنْجَالِي

قرى مركز العياط ودخول الكهرباء وأجهزة التليفزيون والراديو، أثر تأثيراً مباشراً على الذاكرة الشعبية للأطفال وعلى التقاليد والعادات الاجتماعية والثقافية للكبار والصغار، مما كان له أثره الواضح على أغاني وألعاب الأطفال.

كما لاحظت الباحثة عندما ذهبت إلى بعض القرى في الآونة الأخيرة أنه رغم وجود بعض الأغاني والألعاب التراثية إلا أنها تأثرت بما تقدمه دور الحضنة والمدارس الابتدائية في تعليم الأطفال من ألعاب وأغان. وصلت إلى المدرسين والمدرسات من القاهرة الكبرى عن طريق وزارة الشؤون الاجتماعية.

ومن هذه الأغاني التي جمعتها الباحثة من أطفال بعض قرى مركز العياط والتي تأتي في العادة على درجة صوتية واحدة، لأنها ترسل إلى دور الحضنة بدون نوتة موسيقية ومنها :

١ - مَـمَـا يَـا حِلْوَة يَـا سِتْ الكُلِّ .. قَلْبِكْ أبيض زَي الفُلِّ .. إلخ



٢ - بَطْه وَبَطْه يَبْنُ قُـوا اثْنَيْنِ
وَكَمَّانْ بَطْه يَبْنُ قُـوا ثَلَاثَة



وهذه الأغاني تتكرر يومياً للأطفال ومن ثم تعودوا عليها وحفظوها ومارسوا ألعابها في دور الحضنة وفي منازلهم مع أطفال الجيران والأصدقاء حتى أصبحت هذه الأغاني مهيمنة على عقولهم، تاركين ما كان محفوظاً من تراث الآباء والأجداد، وهو ما سيكون له بالغ الأثر على ميراث المأثور الشعبي فيما بعد. ومن ثم فإنه ينبغي أن نشير إلى ضرورة الاهتمام بهذه الأغاني التراثية والإسراع بجمعها على أن تكون خامة أساسية يستلهمها الموسيقيون في عمل أغان مستحدثة للأطفال نابعة من تراثهم الأصيل. ومن هنا يتذوق الطفل الحاناً سهلة محببة إلى نفسه باعتبار أن هناك تجاوباً وثيقاً بين الألحان الشعبية ونفسية الطفل ولعل مما يبعث على التفاؤل أن هناك دراسة تتجه إلى الاهتمام بهذا الجانب، وإن كنا نرجو المزيد (*).

(*) مرجع سابق رقم (٢٥) ص ٢٠.

ثانياً : تدوين وتحليل أغاني مرحلة الطفولة

نموذج (رقم ١١) :

النُّنى النُّنى (١)

المغنية : النُّنى النُّنى .. يَا حَلَاوَة عَ النُّنى
يَا أَوَّلَ شَهْرِى مَا جِئْتِى ضَهْرِى (٢)
يَا خُوفِى مَنْ أَهْلِي يَثْبِرُوا مِنِى
النُّنى النُّنى .. يَا حَلَاوَة عَ النُّنى
دَا شَهْرِى الثَّانِى يَا هَلَالِى الثَّانِى
وَلَا كُلِّشِ الضُّانِى وَحَمَا لِلنُّنى (٣)
النُّنى النُّنى .. يَا حَلَاوَة عَ النُّنى
وَأَدِى هَلِ الرَّابِعِ يَا حَلَاوَة عَ الرَّابِعِ
لَا وَلَدَهُ فِى الْجَامِعِ لِمَنَلَا النُّنى
النُّنى النُّنى .. يَا حَلَاوَة عَ النُّنى
وَحَلِ السُّنَّةِ يَا حَلَاوَة عَ السُّنَّةِ (٤)

(١) النُّنى : هو قاع العين الذى لا يمكن رؤيته إلا بالأجهزة العلمية المتخصصة وهو تعبير عن مدى غلاوة الجنين.

(٢) ضهرى : أى ظهري وتعنى الآلات التى تصيب الظهر أثناء الدورة الشهرية عند النساء.

(٣) حما : المحافظة على الجنين.

(٤) حل : مثل همل وتعنى بدا

عَلَى لَهُ الدُّكْمَةُ لِلْحَبِيلَةِ النُّنى (١)
النُّنى النُّنى .. يَا حَلَاوَة عَ النُّنى
وَأَدِى هَلِ الثَّامِنِ يَا حَلَاوَة عَ الثَّامِنِ
لَا وَلَدَهُ فِى الْجَامِعِ لِمَنَلَا النُّنى
النُّنى النُّنى .. يَا حَلَاوَة عَ النُّنى
وَأَدِى هَلِ الثَّاسِعِ يَا حَلَاوَة عَ الثَّاسِعَةِ
وَأَدِى جَمَّاتِ الدَّايَةِ وَبِنْتَ الدَّايَةِ (٢)
وَيَاتُوا جِدَّايَةَ وَيَلْأَقُوا النُّنى
النُّنى النُّنى .. يَا حَلَاوَة عَ النُّنى

التدوين الموسيقى (أغنية النُّنى النُّنى)



(١) على له : ارفعى له.

(٢) جات الدايه : حضرت السيدة المولدة لغرض الولادة

التحليل الموسيقي (أغنية "النش النش")

١ - البناء اللحني :

يتكون لحن هذه الأغنية من جملة أساسية واحدة من أربعة موازير فر عبارتين صغيرتين كل منهما مازورتين، ثم تعاد الجملة مع إضافة حليات وتقسيمات تفرضها طبيعة النص اللغوي، ويظهر في اللحن الحركة النابعة من الإيقاع.

أكبر قفزة لحنية هي بعد الثالثة المتوسطة الصاعدة والهابطة والميزان ثنائي بسيط $2/4$

وتؤدي هذه الأغنية مؤدية واحدة "صولست" ويغلب على الأداء الفرحة والبهجة لقوم المولود.

٢ - المساحة اللحنية :

يدور اللحن في مساحة قدرها أربعة درجات صوتية متتالية وقد يهبط اللحن أحياناً إلى درجة الرست.



٣ - درجة الركوز :

تؤدي المغنية المنفردة هذا اللحن من جنس البياتي المصور على درجة (البوسلك) وقد بونته الباحثة على درجة (نوكاه) وهي درجة الركوز فيه ليكون الجنس على درجته الأساسية لسهولة التعرف عليه وغناه.

٤ - البناء الإيقاعي والمصاحبة الإيقاعية :

الأشكال الإيقاعية المستخدمة في هذا اللحن لا تخرج عن :



أكبر وحدة إيقاعية النوار () - وأصغر وحده دويل كروش ().
ويصاحب اللحن التصفيق المنتظم كإيقاع مستخدم، ويبدأ بسكتة الكروش ويأتي مع بداية اللحن على النحو التالي :



٥ - الصيغة البنائية * جملة لحنية.

٦ - سرعة اللحن قدرها = 112 = ل

عَمَّتِي يَا نِينَةَ

نموذج رقم (٢) :

المغنية : عَمَّتِي يَا نِينَةَ
 لِكِي كَم شَهْر خَبِيلَة
 المرددات : آه عَمَّتِي يَا نِينَةَ
 لِكِي كَم شَهْر خَبِيلَة
 : آه لِيْلَهُ الْوَلْدُ أَهْوَه
 : أَهْوَه
 : وَلِيْلَهُ يَهْلُ عَلَيْنَا
 : عَمَّتِي يَا نِينَةَ
 لِكِي كَم شَهْر خَبِيلَة
 : لِيْلَهُ الْوَلْدُ لَانِي أَهْوَه
 : أَهْوَه
 : وَلِيْلَهُ يَهْلُ عَلَيْنَا
 : عَمَّتِي يَا نِينَةَ
 لِكِي كَم شَهْر خَبِيلَة
 : لِيْلَهُ الرَّابِع أَهْوَه
 : أَهْوَه

وَلِيْلَهُ يَهْلُ عَلَيْنَا
 : وَلِيْلَهُ يَهْلُ عَلَيْنَا
 : عَمَّتِي يَا نِينَةَ
 لِكِي كَم شَهْر خَبِيلَة

التدوين الموسيقي (أغنية " عَمَّتِي يَا نِينَةَ ")

التدوين الموسيقي

The musical notation is arranged in three systems, each with a 'Solo' part (treble clef) and a 'Coro' part (bass clef). The tempo is marked 'Allegro' and the time signature is '2/4'. The lyrics are written below the notes.

التحليل الموسيقي (أغنية " عَمَّتِي يَا نِينَه ")

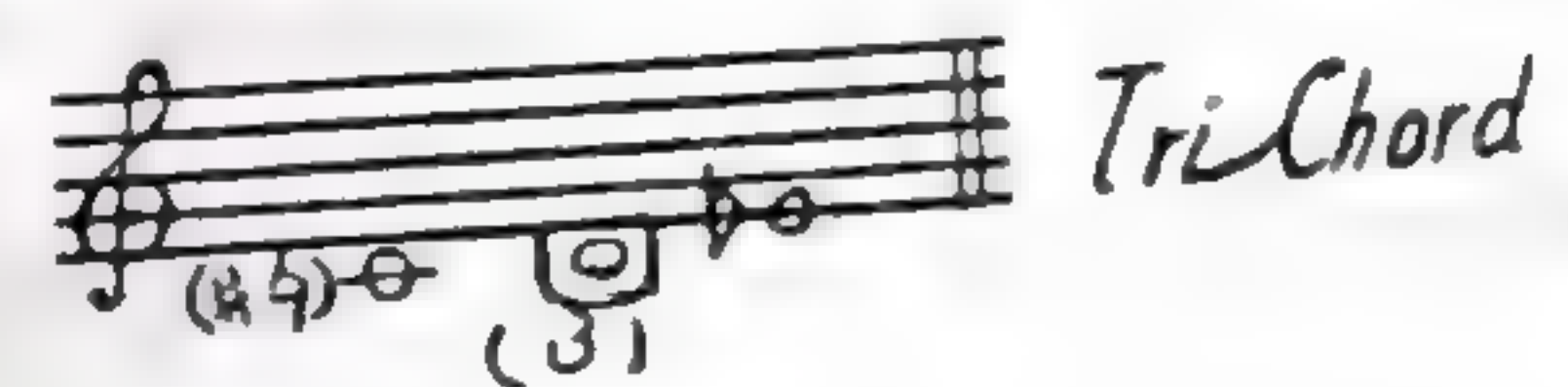
١ - البناء اللحني :

يبني هذا اللحن على عبارة لحنية من مازورتين تؤديها المغنية وتكرر المرددات، وتعاد هذه العبارة عدة مرات مع اختلاف بسيط في الأشكال الإيقاعية نظراً لاختلاف طبيعة النص اللغوي، ويتضح من الدرجات التي تعرضت لها العبارة اللحنية انصاف الدرجات، وهذا يعني لمس درجة زير كولا، وبذلك يحدث تغيير في الجنس المقامي المستخدم حيث تأكد أنه من جنس كرد على درجة دوكاه. ويصاغ اللحن في الميزان الثنائي البسيط $2/4$

وأكبر فقرة في اللحن بعد الثالثة الهابطة.

٢ - المساحة اللحنية :

يدور لحن هذه الأغنية في مساحة لحنية قدرها ثلاثة درجات صوتية متتالية وحدودها تبدأ بدرجة (راست) وتنتهي بدرجة كود وقد يهبط اللحن أحياناً إلى درجة عربة زيركولا، حيث يأتي الركوز على الدرجة الثانية.



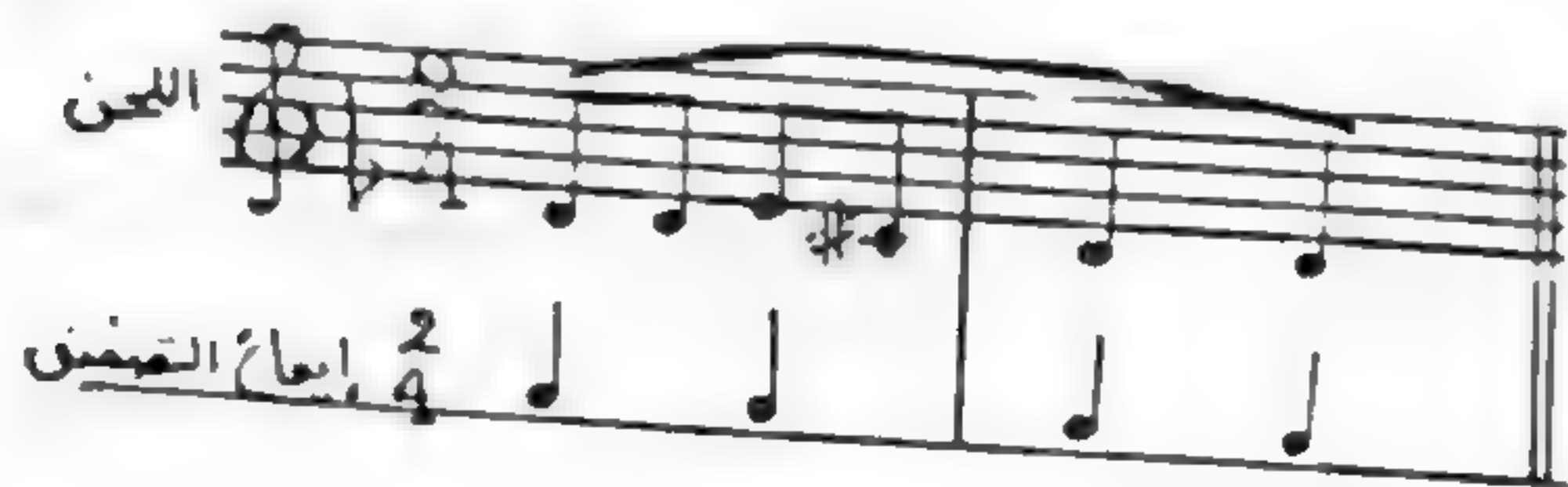
٣ - درجة الركوز : درجة (دوكاه) Re

٤ - البناء الإيقاعي والمصاحبة الإيقاعية :

يستخدم في صياغة هذا اللحن أشكال إيقاعية متنوعة لا تخرج عن الآتي:



أكبر وحدة إيقاعية النوار (ل) - وأصغر وحدة إيقاعية دويل كروش (ك)
يستخدم اللحن التصفيق كإيقاع مستخدم ولا يوجد أية مصاحبة آلية ويأتي على النحو التالي :



٥ - الصيغة البنائية : عبارة لحنية متكررة.

٦ - سرعة اللحن قدرها : 112 = ل

كُنْتُ فِينْ يَا صَابِرِينْ

نموذج رقم (٣) :

المغنية : كُنْتُ فِينْ يَا صَابِرِينْ^(١)

كُنْتُ جُـوْهُ^(٢) الْمَمْنَارِينْ

جِيـتِي مَنِينْ يَا صَابِرِينْ

مِنْ مِـمْنَايِرَةِ النَّسْرَانِينْ

كُنْتُ فِينْ يَا سَمَّـارَهُ

كُنْتُ جُـوْهُ الْمَرَّارَهُ

جِيـتِي لِيـةَ يَا سَمَّـارَهُ

مِنْ مِـمْنَايِرَةِ الْجَارَهُ

التدوين الموسيقي (أغنية " كُنْتُ فِينْ يَا صَابِرِينْ ")

112-116

(١) صابرين : اسم يطلق على المولود ويدل على صبر المرأة التي انتظرت فترة طويلة لحثوث الحمل
(٢) جوه : تعنى فى حشاه الام.

التحليل الموسيقى (أغنية " كُنْتُ فِينْ يَا صَابِرِينْ ")

١ - البناء اللحني :

يتكون لحن هذه الأغنية من جملة أساسية تتكون من أربعة مازورات تبدأ من أناكروز المازورة (١) وتنتهى فى الزمن الأول من المازورة (٤) وتكرر هذه الجملة حيث يوجد بعض التقسيمات الإيقاعية المختلفة التى يتطلبها طبيعة النص عند التكرار. ويصاغ اللحن فى الميزان الثانى البسيط ²/₄

٢ - المساحة اللحنية :

تدور الحركة اللحنية لهذه الأغنية فى مساحة قدرها درجتين صوتيتين متتاليتين. وقد يهبط اللحن أحياناً إلى درجة غير مرتكزة على نغمة صوتية معينة.

ثانية كبيرة BiChord

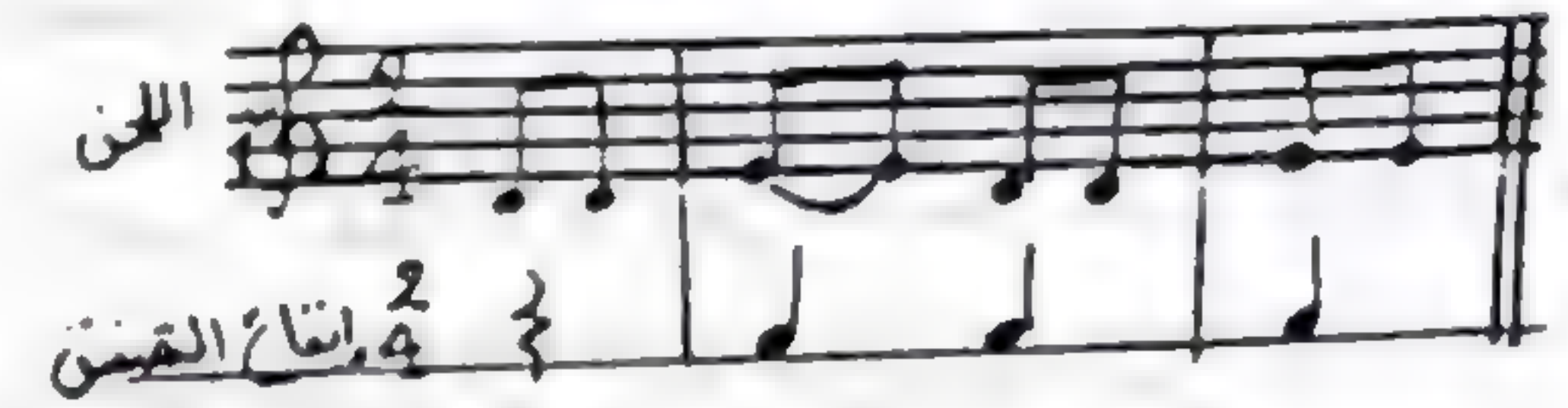
٣ - درجة الركوز : درجة (الدوكاه) .

٤ - البناء الإيقاعى والمصاحبة الإيقاعية :

يستخدم فى هذا اللحن أشكال إيقاعية لا تخرج عن الآتى :



وأكبر وحدة إيقاعية النوار (١) - واصغر وحدة إيقاعية دويل كروش (٢)
ولا توجد مصاحبة آلية في الأداء ولكن يظهر في هذه الأغنية الشكل
الإيقاعي المنتظم البسيط والبناء النغمي ذو المسافات القريبة ويستخدم التصنيف
المنتظم الذي يأتي مع اللحن على النحو التالي :



ويظهر في هذه الأغنية عنصر الحركة النابعة من الإيقاع.

ولاحظت الباحثة أن المغنية تجزء النوار إلى ضغطين إيقاعيين في العبارة
الأولى وهذا ما تتميز به أغاني التهنين والترقيص والميلاد.

٥ - الصيغة البنائية : جملة لحنية (٨٠)

٦ - سرعة اللحن قدرها : 112 - 116 = ١

سَمُو المُولود

نموذج رقم (٤) :

المغنية : سَمُو المُولود
سَمُو المُولود
سَمُو المُولود
سَمُو المُولود
سَمُو المُولود
سَمُو المُولود
سَمُو المُولود

التدوين الموسيقي (أغنية " سَمُو المُولود ")



(١) وجود : أن يكون كريماً.

التحليل الموسيقي (أغنية " سَمُو المَوْلود ")

١ - البناء اللحني :

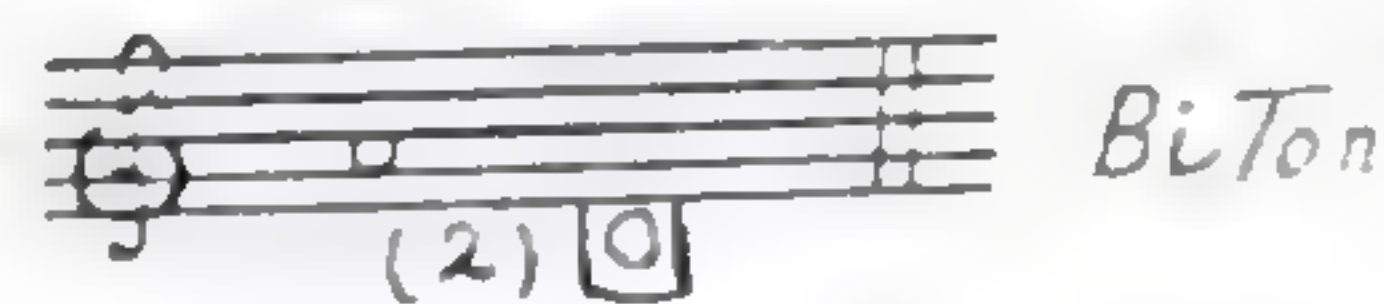
يتكون لحن هذه الأغنية من عبارة لحنية تتكون من مازورتين، تأتي في شكل السؤال والجواب، ويتناوب في أدائها المغنية والمرددات، ثم تتكرر هذه العبارة بنفس مكوناتها الإيقاعية اللحنية حتى نهاية الأغنية ويصاغ اللحن في الميزان الثنائي البسيط ²/₄

ولا يتضح من هذا اللحن نوع الجنس المستخدم غير درجة الاستقرار والدرجة الخامسة، ويتميز ببساطة التركيب وسهولة الأداء.

٢ - درجة الركوز : درجة (دوكاه) Re

٣ - المساحة اللحنية :

يدور هذا اللحن في مساحة قدرها درجتين صوتيتين غير متتاليتين درجة الحسيني وهي الدرجة العليا، ودرجة "دوكاه" وهي الدرجة السفلى حيث يفصل بينهما بعد الخامسة التامة.



الركوز على الدوكاه وهي الدرجة السفلى.

٤ - البناء الإيقاعي والمصاحبة الإيقاعية :

الأشكال الإيقاعية المستخدمة في هذا اللحن هي :



ويصاحب اللحن آلة الدربكة ويأتي الإيقاع على النحو التالي



٥ - الصيغة البنائية : عبارة لحنية (١٢)

٦ - سرعة اللحن قدرها : 132 = ل

يَا حَلَاوَةُ لَيْلَتُهُ

نموذج رقم (٥) :

المغنية : يَا حَلَاوَةُ لَيْلَتُهُ
 المرددات : يَا حَلَاوَةُ لَيْلَتُهُ
 زغرتيله يَا خَالَتُهُ
 يَا حَلَاوَةُ لَيْلَتُهُ
 يَا حَلَاوَةُ عَمَّتُهُ
 يَا حَلَاوَةُ عَمَّتُهُ
 زغرتيله يَا عَمَّتُهُ
 يَا حَلَاوَةُ زَفَّتُهُ
 يَا حَلَاوَةُ زَفَّتُهُ
 زغرتيله يَا عَمَّتُهُ

التدوين الموسيقى (أغنية " يَا حَلَاوَةُ لَيْلَتُهُ ")

The musical score is written for a solo voice and a chorus (Cor). It consists of three systems of staves. The first system has a Solo staff and a Cor staff. The second system has a Solo staff and a Cor staff. The third system has a Solo staff and a Cor staff. The music is in a 4/4 time signature and features a mix of eighth and sixteenth notes, with some rests. The lyrics are written below the staves.

التحليل الموسيقى (أغنية " يَا حَلَاوَةُ لَيْلَتُهُ ")

١ - البناء اللحني :

يتكون لحن هذه الأغنية من عبارة واحدة من مازورتين وتبدأ العبارة من المازورة الأولى وتنتهي على النوار الثانية من المازورة الثانية وتكرر مغنية أخرى نفس العبارة من النوار الأولى للمازورة الثالثة إلى النوار الثانية من المازورة الرابعة وتعاد هذه العبارة بالتناوب بين المغنيتين حتى نهاية الأغنية. ويصاغ اللحن في ميزان ثنائي بسيط ²4

٢ - المساحة اللحنية :

يسير لحن هذه الأغنية على درجتين صوتيتين يفصل بينهما نصف تون.



Fischer.

ثانية صغيرة

٣ - درجة الركوز : الدوكاه

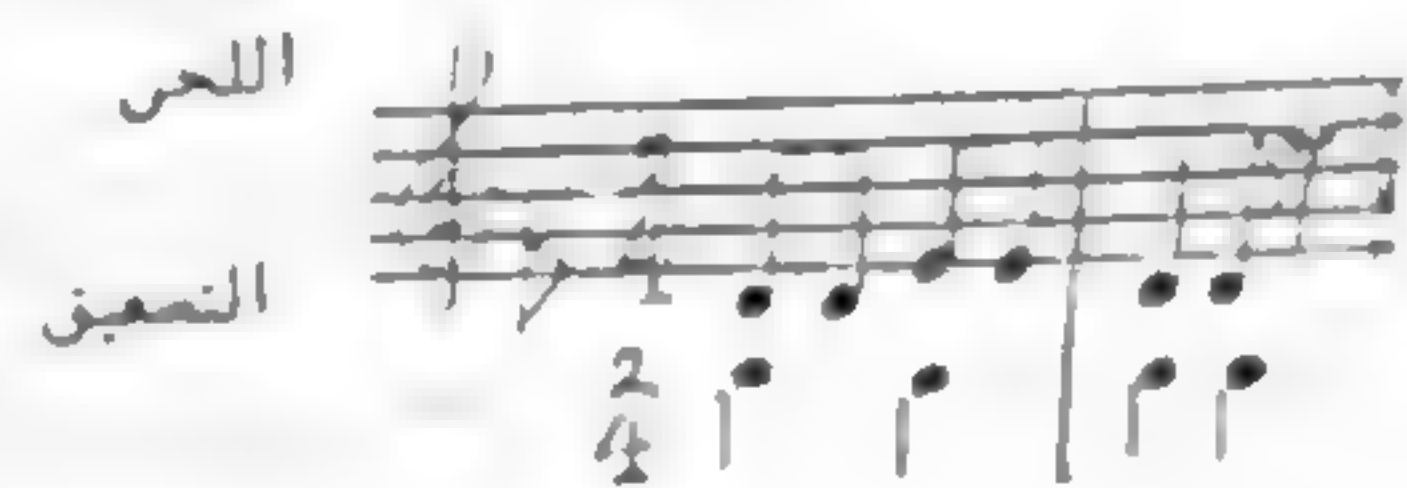
٤ - البناء الإيقاعي والمصاحبة الإيقاعية :

الشكل الإيقاعي المستخدم في هذا اللحن لا يتعدى الآتى :



أكبر وحدة إيقاعية النوار (ل) - أصغر وحدة إيقاعية الكرور (ر)

ولا يستخدم أية آلة إيقاعية مع هذا اللحن وإنما يصاحبه التصفيق المنتظم مع بدء كل نوار حيث يأتي على النحو التالي :



٥ - الصياغة البنائية : عبارة لحنية متكررة. ١١٣

٦ - سرعة اللحن قدرها : 113 = ل

يَمُّ الصُّغِيرُ زَوْقِي غُرِّيَالَهُ

نموذج رقم (٦) :

المغنية : يَمُّ الصُّغِيرُ زَوْقِي غُرِّيَالَهُ

يَمُّ الصُّغِيرُ زَوْقِي غُرِّيَالَهُ

وَالسُّفْدُ خَذْ مِنْ يَدِنَا وَدَالَهُ

إِسْمَعِ كَلَامَ أُمِّكَ

إِسْمَعِ كَلَامَ أَبِيكَ

إِوَعِ الْعِيَالُ فِي الشَّارِعِ يَغْلِبُوكِ

رَيْنَا يَا رَيْنَا يَكْبُرُ وَيَبْنَى أَدِينَا

رَيْنَا يَا رَيْنَا يَكْبُرُ وَيَبْنَى أَدِينَا

يَمُّ الصُّغِيرُ زَوْقِي غُرِّيَالَهُ

يَمُّ الصُّغِيرُ زَوْقِي غُرِّيَالَهُ

وَالسُّفْدُ خَذْ مِنْ يَدِنَا وَدَالَهُ

يَمُّ الصُّغِيرُ زَوْقِي غُرِّيَالَهُ

يَمُّ الصُّغِيرُ زَوْقِي غُرِّيَالَهُ

(١) يَمُّ : يا أم .

(٢) خَذْ : أخذ .

(٣) وداله : أعطى على له .

(٤) يَبْنَى : يبقى .

(٥) ادِينَا : يصبح في مثل عمرنا .

والزُّهْرُ خُذْ مِنْ يَدُنَا وَإِادِ الْ
يَمُ الصُّفَيْرُ زَوْقِي غُرْبَالُ

يلاي ست العريس

يلاي خالة العريس

يلاي عممة العريس

عايزين البقشيش

اللى عاشق النبي صلى عليه

التدوين الموسيقى (يَمُ الصُّفَيْرُ زَوْقِي غُرْبَالُ)



التحليل الموسيقى (أغنية " يَمُ الصُّفَيْرُ ")

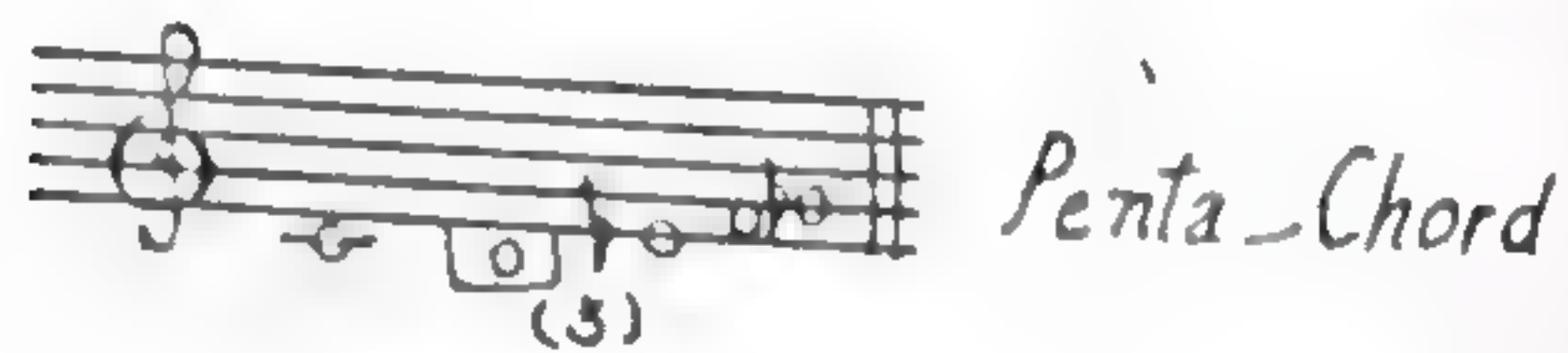
١ - البناء اللحني :

يتكون اللحن من جملتين لحنيتين يفصل بينهما جزء إلقائي يأتي بلغة الحوار العادي، وتنقسم الجملتين إلى عبارات لحنية حيث تتميز بالتكرار أحياناً مع اختلاف بسيط في الأشكال الإيقاعية نظراً لاختلاف طبيعة النص اللغوي ويتميز اللحن بتسلسل وتتابع النغمات وأكبر قفزة لحنية لا تتعدى بعد الثالثة الصغيرة الصاعدة أو الثالثة المتوسطة الهابطة.

ويصاغ اللحن في الميزان الثنائي البسيط ²/₄

٢ - المساحة اللحنية :

يدور هذا اللحن في مساحة قدرها خمسة درجات صوتية متتالية.



واللحن من جنس صبا على درجة "دوكاه" Re

٣ - درجة الركوز : درجة (دوكاه) Re

٤ - البناء الإيقاعي والمصاحبة الإيقاعية :

يستخدم في اللحن أشكال إيقاعية بسيطة يبنى عليها اللحن وهي



أكبر وحدة إيقاعية النوار (١) - وأصغر وحدة إيقاعية دوبر كروس (٢)
ولا يوجد لهذا اللحن أية مصاحبة إيقاعية.

٥ - الصيغة البنائية للحن : جملتين لحنيتين

(A . B)

٦ - سرعة اللحن قدرها : 131 = ١

هَلِّلُولُو يَا هَلِّلُولُو

نموذج رقم (٧) :

المصغرة : هَلِّلُولُو يَا هَلِّلُولُو

خَلَّى الصُّبَايَغُ يَفْسَمِلُو

يَفْسَمِلُو خَلَّى دَقَبْ

تَسْنُكْ فُلُو عَلَى وَدَثُو

هَلِّلُولُو يَا هَلِّلُولُو

خَلَّى الصُّبَايَغُ يَفْسَمِلُو

هَلِّلُولُو يَا هَلِّلُولُو

خَلَّى الصُّبَايَغُ يَفْسَمِلُو

يَفْسَمِلُو خَلَّى دَقَبْ

تَسْنُكْ فُلُو عَلَى وَدَثُو

التدوين الموسيقي (" أغنية " هَلِّلُولُو يَا هَلِّلُولُو)



التحليل الموسيقي (" اغنية " هَلُولُو يَا هَلُولُو)

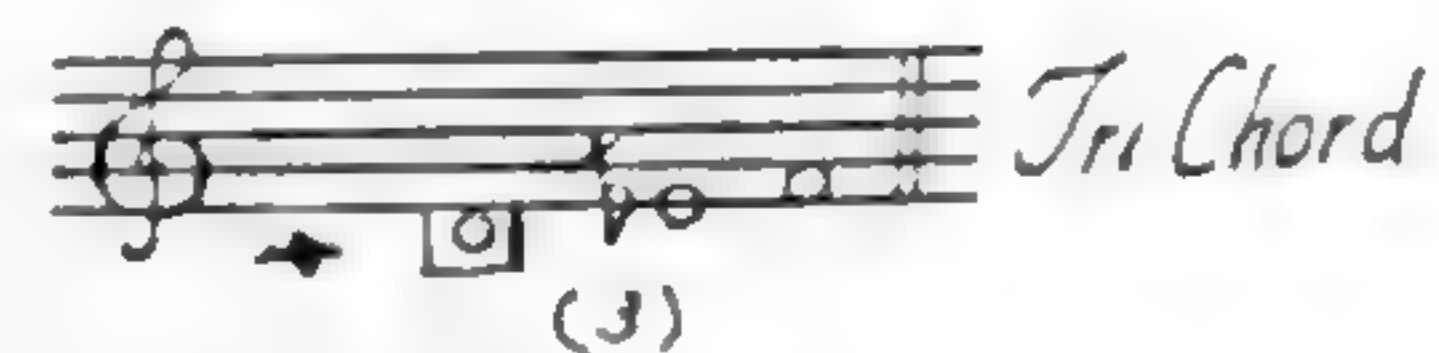
١ - البناء اللحني :

يتكون اللحن من عبارة لحنية متكررة مع اختلاف بسيط في الأسكل الإيقاعية نظراً لاختلاف تقطيع حروف الكلمات، وتنتهي العبارة وتكرارها بدرجة الركوز "نوكاه" ويتميز لحن هذه الأغنية بتتابع وتسلسل النغمات إذ أن أكبر قفزة لحنية هي مسافة الثالثة الصغيرة التي تفصل العبارات عند التكرار.

ويصاغ اللحن في الميزان الثنائي البسيط $2/4$

١ - المساحة اللحنية :

يدور اللحن في مساحة لحنية قدرها ثلاثة درجات صوتية متتالية وحدودها تبدأ من درجة نوكاه وتنتهي بدرجة جهاركاه وقد يهبط اللحن أحياناً إلى درجة راست، واللعن من جنس (بياتي).



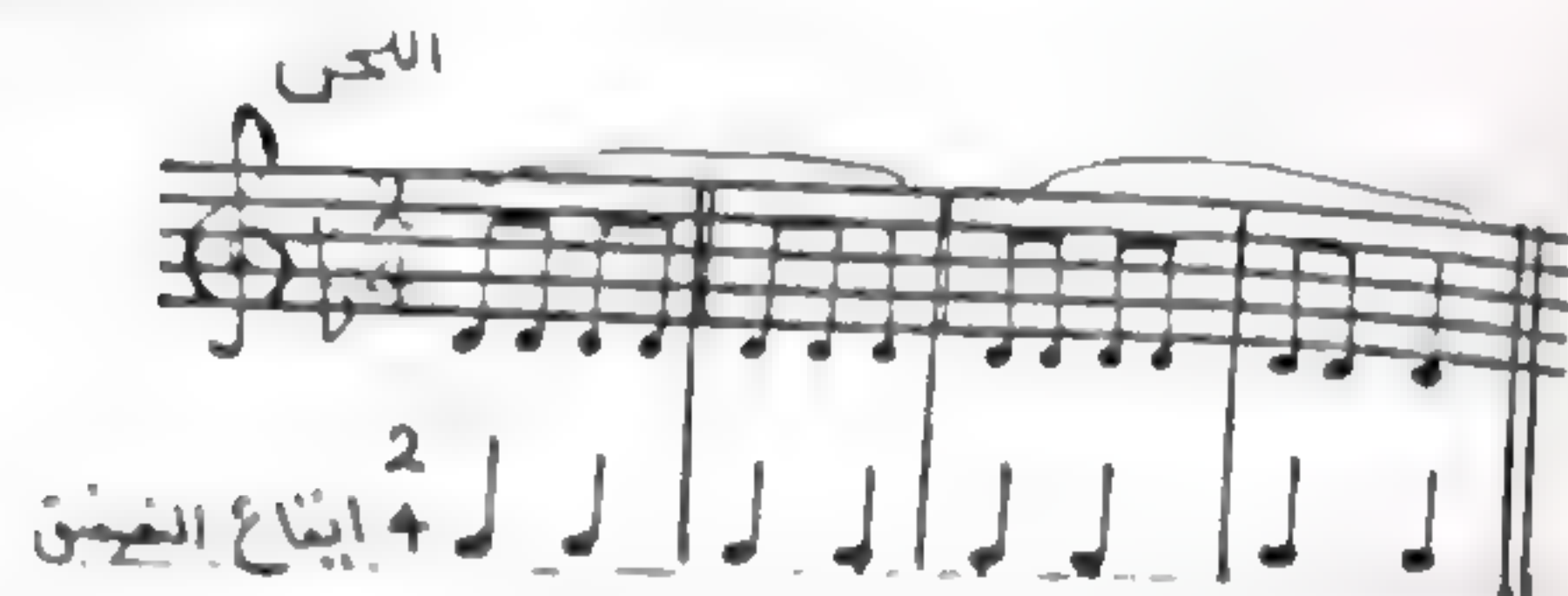
٣ - درجة الركوز : درجة (نوكاه) Re

٤ - البناء الإيقاعي والمصاحبة الإيقاعية :

يستخدم في الحركة اللحنية أشكال إيقاعية لا تخرج عن :



ولا يوجد لهذا اللحن أية مصاحبة آلية إيقاعية وإنما يصاحبه التصفيق المنتظم فقط والذي يأتي على النحو التالي :



٥ - الصيغة البنائية : عبارة لحنية متكررة (A.)

٦ - سرعة اللحن قدرها : 126 - 132 = ♩

حَلَقَاتُكَ بِرُجُلَاتِكَ

نموذج رقم (٨) :

المغنية : حَلَقَاتُكَ بِرُجُلَاتِكَ (١)

حَلَقَاتُكَ دَقَبَ فِي وَبَنَاتِكَ (٢)

يَا رَبُّ يَا رَبُّنَا يَكْبُرُ وَيَبُوءُ أَدِينَا

يَا رَبُّ يَا رَبُّنَا يَكْبُرُ وَيَبُوءُ أَدِينَا (٣)

التدوين الموسيقي (أغنية " حَلَقَاتُكَ بِرُجُلَاتِكَ "



(١) برجلاتك : لفظ مبهم مأثور

(٢) وددانك : اذاته

(٣) أدينا : يكبر الطفل ويصبح في عمر المؤدين لهذه الأغنية

التحليل الموسيقي (أغنية " حَلَقَاتُكَ بِرُجُلَاتِكَ "

١ - البناء اللحني :

يتكون اللحن من عبارتين أساسيتين كل عبارة من مازورتين، حيث تتكون العبارة الأولى من المازورة ١، ٢، والعبارة الثانية من المازورة رقم ٩ - ١٣، ويتميز العبارات بالتكرار وبساطة التركيب وبصاغ اللحن في ميزان ثنائي بسيط

وأكبر قفزة لحنية هي مسافة الرابعة التامة الهابطة والصاعدة.

٢ - المساحة اللحنية :

يدور هذا اللحن في مساحة لحنية قدرها ثلاثة درجات صوتية غير متتالية وحدودها تبدأ بدرجة "عشيران" وتنتهي بدرجة "بوسلك" وقد تكون درجة "عشيران" هي درجة ثانوية في اللحن.



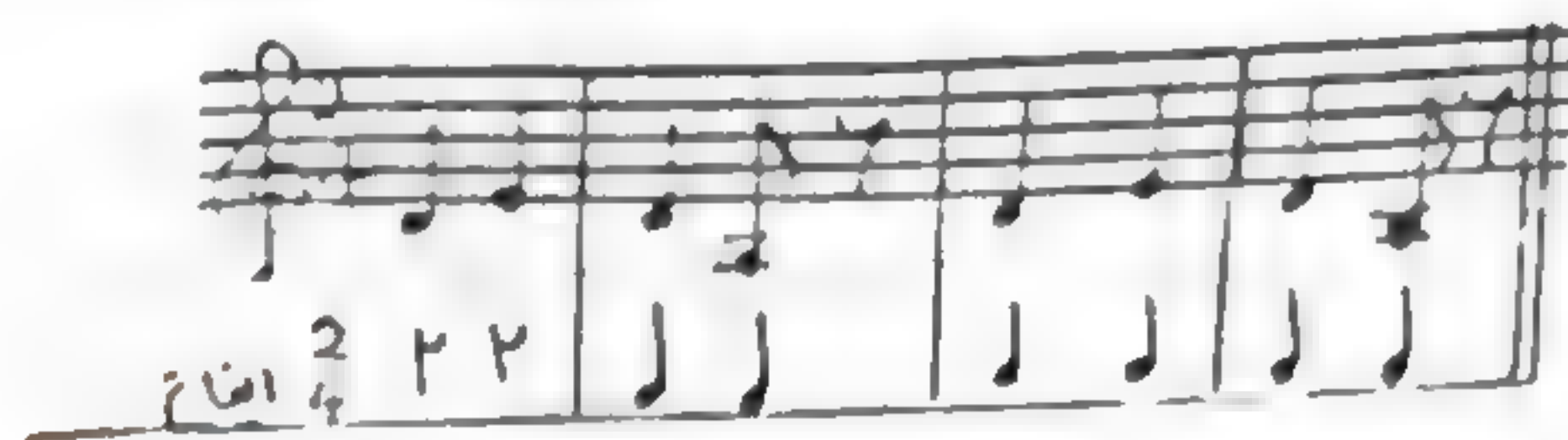
٣ - درجة الركوز : درجة (بوكاه) Re

٤ - البناء الإيقاعي والمصاحبة الإيقاعية :

الأشكال الإيقاعية المستخدمة :



لا يستخدم مع اللحن أية آلة إيقاعية ولكن يصاحبه التصفيق المنتظم حيث يأتي على النحو التالي :



٥ - الصيغة البنائية : عبارتین لحنیتین مختلفتین (A. B.)

٦ - سرعة اللحن قدرها : 108 = ل

نَئَا نَام

نموذج رقم (٩) :

المغنية : هبة

أنا رايثه بيظاظي وأنا رايثه بيظاظي (١)
والغسب بباية على حجج جازي
كنت فين يا حبيبى غايب
كنت بحسبى الفوازى
ننأ نأ نأ نأ نأ نأ
يلى يلى نأ نأ يلى نأ نأ
وتبع له بطه وجوزين حنأ
ياكلهم وليلى نأ نأ
نأ نأ نأ نأ نأ نأ
يلى يسكت يلى يسكت
وتبع له جوزين الكتكت
ياكلهم ابني ونأ نأ
نأ نأ نأ نأ نأ نأ
يلى يلى نأ نأ يلى نأ نأ

(١) بظاظى - تعنى بيصبح.

وَتَبَّحَ لَهُ بَعْلُهُ وَجُوزِينَ حَسَمَاسَ
يَاكُلُهُمْ وَإِيَّيَ وَيَنَامُ
أَنَا رَأَيْتُهُ بِيظَاطِي وَأَنَا رَأَيْتُهُ بِيظَاطِي
وَالْعَبَبَايَةَ عَلَى حِجَّازِي
كُنْتُ فَيِّنَ يَا حَبِيبِي غَايِبُ
كُنْتُ بِحَسْبِي الْفُؤَادِي وَازِي
نِيَّانَامَ نِيَّانَامَ
أَنَا رَأَيْتُهُ بِيظَاطِي
أَنَا رَأَيْتُهُ بِيظَاطِي
وَالْعَبَبَايَةَ عَلَى الْكُتُوفِ
كُنْتُ بِحَسْبِي الْخُفُوفِ
نِيَّانَامَ نِيَّانَامَ

التدوين الموسيقي (أغنية " نينا نام ")



التحليل الموسيقي (أغنية " نينا نام ")

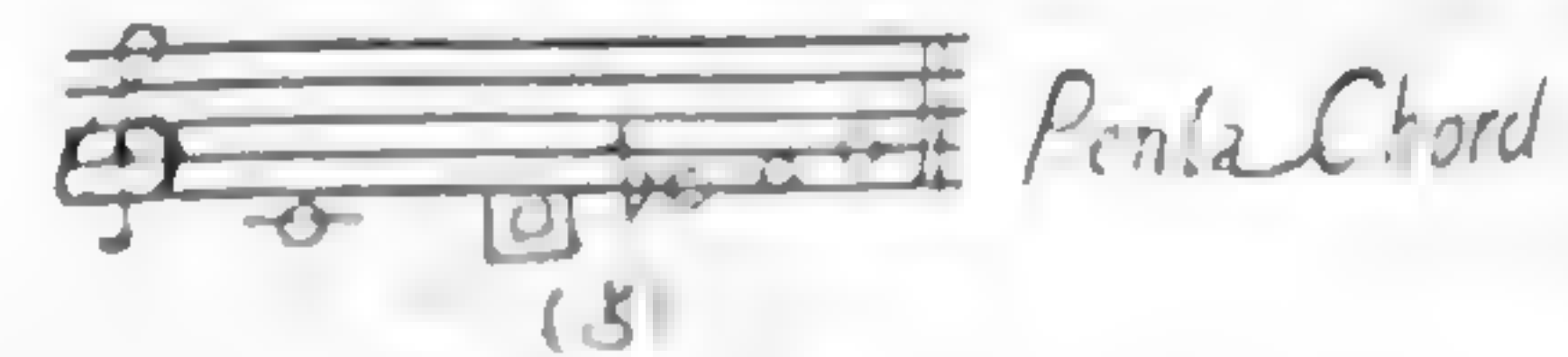
١ - البناء اللحني :

يتكون اللحن من جملتين أساسيتين الأولى من مازورة رقم (١) إلى المازورة رقم (١٦)، والثانية من مازورة رقم (١٧) إلى المازورة رقم (٣٥)، وتتشكل بداخلهم العبارات اللحنية، وتبدأ الجملتين بدرجة الركوز وتنتهي بها. وتتميز هذه الجمل بتتابع النغمات وأكبر بعد لحن هو الثالثة الصغيرة والمتوسطة الصاعدة والهابطة.

ويلاحظ إضافة بعض الحليات وهي من النوع الفردي الهابط "تشيكاتوره". ويصاغ اللحن في الميزان الثنائي البسيط²⁴.

٢ - المساحة اللحنية :

يدور لحن هذه الأغنية في مساحة قدرها خمسة درجات صوتية متتالية وحدودها تبدأ بدرجة راست وتنتهى بدرجة نوا مروراً بدرجات "دوكاه" و"سيكاه" وجهاركاه.



واللحن من جنس البياتي.

٣ - درجة الركوز : درجة (دوكاه) Re

٤ - البناء الإيقاعي والمصاحبة الإيقاعية :

الأشكال الإيقاعية المستخدمة في اللحن لا تخرج عن الآتى :



أكبر وحدة إيقاعية بلانش (ل) - وأصغر وحدة إيقاعية دويل كروش (ك).

ولا يصاحب هذا اللحن أية نوع من أنواع الإيقاع حيث أن وظيفة الأغنية لا تتطلب ذلك.

٥ - الصيغة البنائية : جملتين لحنيتين (A.B)

٦ - سرعة اللحن قدرها : 92 - 96 = ل

يَا يَنَامُ يَا يَنَامُ

نموذج رقم (١٠) :

المغنية : يَا يَنَامُ يَا يَنَامُ وادبح له جوزين حمام

بَضَحَكَ عَلَيْكَ يَا حَمَامَ لَمَّا التَّوْنُو يَنَامُ
يَلَى يَسْكُتُ يَلَى يَسْكُتُ
وَلَتَبَحُّ لَهُ جُوزَيْنِ كَسْكُتُ
بَضَحَكَ عَلَيْكَ يَا كَسْكُتُ لَمَّا التَّوْنُو تَسْكُتُ
فُوهُو يَلَى يَنَامُ يَلَى يَنَامُ

التدوين الموسيقى (أغنية "يَانَنَامُ يَانَنَامُ")



(١) كسكت : تعنى بجاجة صغيرة.

(٢) هو هو : تكرر هذه الكلمة المنغمة عادة والام تحمل طفلها لتهنئته لينام كما أنها تلاطفه باللمس على الحركة الغنائية والإيقاعية المنتظمة لهذه الكلمة ولكن لم يرد قبل ذلك معنى محدد لهذه الكلمة.

التحليل الموسيقي (أغنية " يَانِئَامُ يَانِئَامُ ")

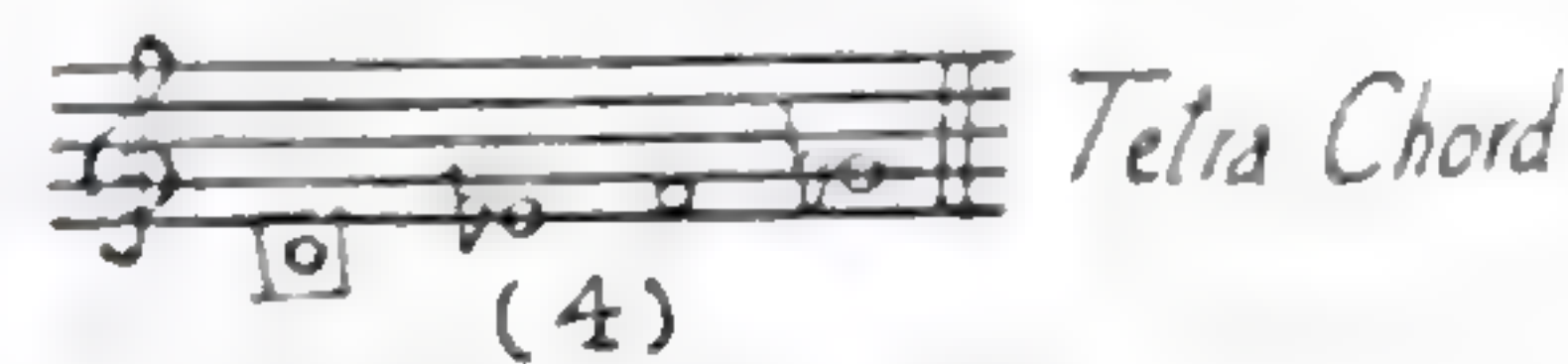
١ - البناء اللحني :

يتكون لحن هذه الأغنية من جملة لحنية تتشكل بداخلها العبارات التي تتميز بالتكرار مع اختلاف بسيط في الأشكال الإيقاعية واللحنية، وذلك لاختلاف طبيعة النص اللغوي.

ويتميز الأداء بتطويل في بعض النغمات حتى تتناسب مع وظيفة الأغنية والهدف منها، فهي هادئة وتؤدي بنغمة رتيبة، كما يتميز اللحن بتتابع وتسلسل النغمات إذ أن أكبر قفزة لحنية هي بعد الثالثة الصغيرة والرابعة التامة الهابطة. ويصاغ اللحن في الميزان الثنائي البسيط $2/4$.

٢ - المساحة اللحنية :

يدور لحن هذه الأغنية في مساحة قدرها أربعة درجات صوتية متتالية.



واللحن من جنس (صبا) على الدوكاه.

٣ - درجة الركوز : درجة (دوكاه) Re

٤ - البناء الإيقاعي والمصاحبة الإيقاعية :

نظراً لطبيعة الأغنية ووظيفتها، لا يوجد أية نوع من أنواع الإيقاع المصاحب، ويستخدم في هذا اللحن أشكال إيقاعية بسيطة لا تخرج عن



أكبر وحدة إيقاعية نوار منقوط (. ل) - وأصغر وحدة إيقاعية دويل كروش (ك) .

٥ - الصيغة البنائية : جملة لحنية يتشكل بداخلها العبارات (A)

٦ - سرعة اللحن قدرها : 92 - 96 = ل

يَا وَلِيدِي اللى وَلَدْتُهُ

نموذج (رقم ١١) :

المغنية : يَا وَلِيدِي اللى وَلَدْتُهُ

فى حَصَادِ الْفُولِ وَجِبْنَتُهُ
وَلَا بَطِينِي وَجَنَفْنِي
أَلْ وَلَا ضَنْفَنِي رِي شَكِيتْ بِهِ
يَا وَلِيدِي وَبَعْدَ حَسِينِ
يَا عَشِشِشِ عَلَى النَخِيلِ
يَا عَطِيَّةَ رَيْنَا
يَا هْنِيَّةَ لَمْنَابِيرِ
يَا وَلِيدِي وَبَعْدَ كَبِيرِ
يَا عَشِشِشِ عَلَى السُّجَرِ
يَا عَطِيَّةَ رَيْنَا
يَا هْنِيَّةَ لَمْنَابِيرِ

(١) يَا وَلِيدِي : الطفل المولود حديثاً الذى تغنى له أمه.

(٢) وَجِبْنَتُهُ : تعنى تاريخ الولادة الذى توافق مع موعد حصاد الفول.

(٣) بَطِينِي : بطنى

(٤) شَكِيتْ بِهِ : لم تشكى الأم من آلام الظهر التى تشعر بها المرأة الحامل.

(٥) بَعْدَ حَسِينِ : أى بعد انتظار.

(٦) بَعْدَ كَبِيرِ : أى بعد كبر السن.

(٧) سَجَرِ : تعنى شجر.

التنوين الموسيقى (أغنية " يَا وَلِيدِي اللى وَلَدْتُهُ ")



التحليل الموسيقى (أغنية " يَا وَلِيدِي اللى وَلَدْتُهُ ")

١ - البناء اللحنى :

يتكون لحن هذه الأغنية من عبارة لحنية مكونة من مازورتين؛ حيث تنتهى فى الزمن الثانى للمازورة الثانية على درجة الركوز وتكرر هذه العبارة عدة مرات مع اختلاف فى الأشكال الإيقاعية.

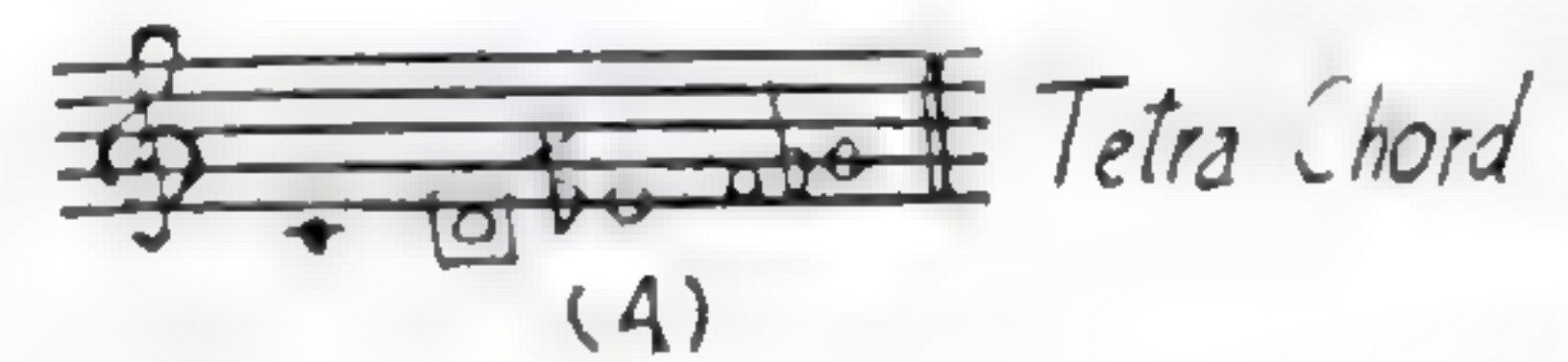
وتتميز هذه الأغنية بالأداء الهادئ الذي يتناسب مع وظيفة الأغنية.

أكبر قفزة لحنية لا تتعدى مسافة الثالثة الصغيرة الهابطة.

ويصاغ اللحن في الميزان الرباعي البسيط $4/4$

٢ - المساحة اللحنية :

يدور لحن هذه الأغنية في مساحة قدرها أربعة درجات صوتية متتالية وهي درجات أساسية، مع لمس درجة "الراست" من أسفل، ودرجة "صبا" من أعلى مشكلة جنس "صبا" على "الدوكاه".



٣ - درجة الركوز : درجة (دوكاه)

٤ - البناء الإيقاعي والمصاحبة الإيقاعية :

يتكون اللحن في أشكال إيقاعية لا تخرج عن الآتى :



أكبر وحدة إيقاعية البلاشر (ل) وأصغر وحدة إيقاعية دويل كروش (ل) ولايصاحب اللحن أية نوع من أنواع الإيقاع، وذلك لطبيعة الأداء الذي يتطلب ذلك.

٥ - الصيغة البنائية : عبارة لحنية متكررة (A.)

٦ - سرعة اللحن قدرها : $92 = \text{ل}$

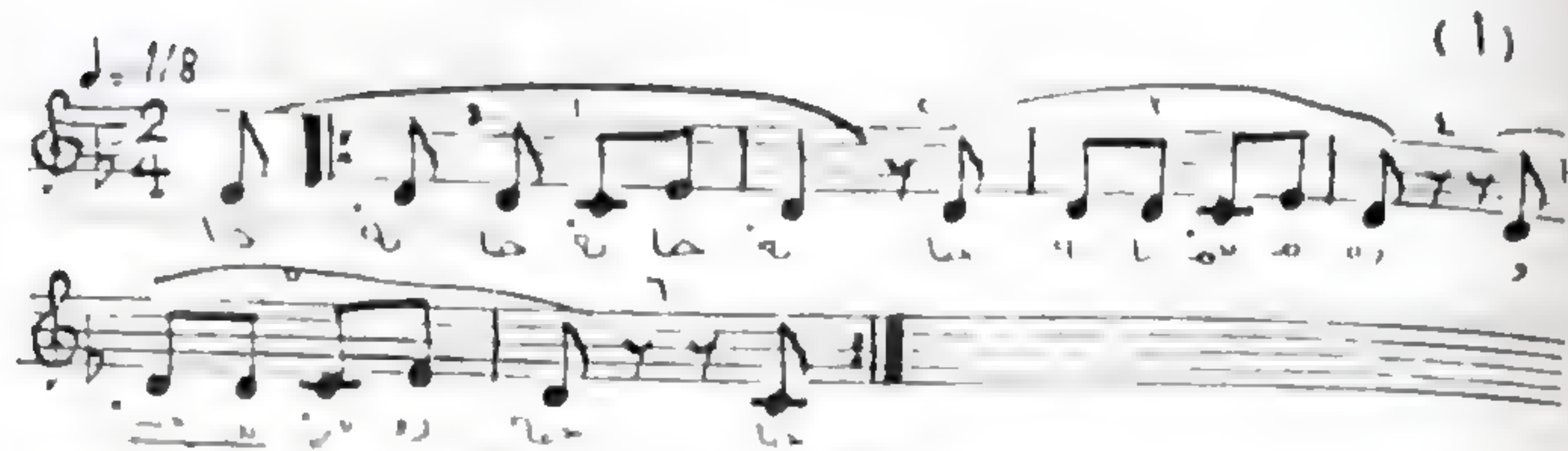
حَابَهُ يَا قَمُورَةَ

نموذج رقم (١٢) :

المغنية : حَابَهُ حَابَهُ حَابَهُ

حَابَهُ يَا قَمُورَةَ
وجوهك فـرجة

التدوين الموسيقي (أغنية " حَابَهُ يَا قَمُورَةَ ")



(١) حابه : تعنى مشى الطفل على ركبته وذراعيه

(٢) فروجه : دجاجة.

التحليل الموسيقي (أغنية " حابه يا قمورة ")

١ - البناء اللحني :

هذه الأغنية لها لحنين ترددها مؤديتين على نفس النحر، حيث تختلف في درجة الركوز والمساحة اللحنية وتتشابه في الشكل الإيقاعي والتكوين اللحني الأغنية (أ) تتكون من عبارة لحنية متكررة تبدأ بالاناكروز وتنتهي بدرجة الركوز "دوكاه".

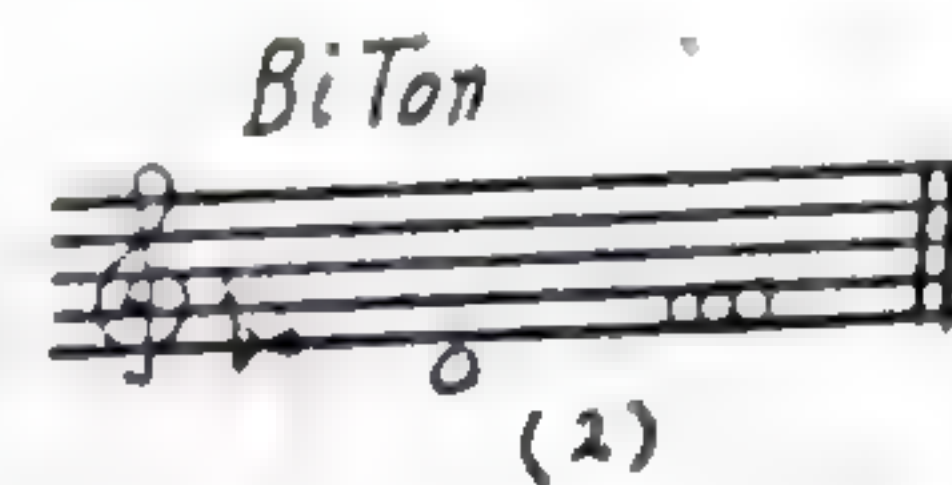
الأغنية (ب) على نفس التكوين اللحني السابق مع اختلاف بسيط في الأشكال اللحنية والإيقاعية.

ويصاغ اللحن في الميزان الثنائي البسيط $2/4$

٢ - المساحة اللحنية :

الأغنية (ب)

الأغنية (أ)



لحن الأغنية (أ) في مساحة لحنية قدرها ثلاثة نغمات متتالية والركوز على الدرجة الثانية ، أما أغنية (ب) فهي من درجتين صوتيتين غير متتاليتين، والركوز على الدرجة الثانية مع لمس درجة سيكاه.

٣ - درجة الركوز : درجة الأغنية (أ) "دوكاه" وفي أغنية (ب) "الجهاركاه"

٤ - البناء الإيقاعي والمصاحبة الإيقاعية :

لا يستخدم مع اللحن أية آلة إيقاعية، ويبني اللحن على أشكال إيقاعية لا تخرج عن



٥ - الصيغة البنائية : عبارة لحنية (A.)

٦ - سرعة اللحن قدرها : 118 = ل

حَابَهُ وَجِبْلَكَ حَلَاوَهُ

نموذج رقم (١٢) :

المغنية : حَابَهُ حَابَهُ حَابَهُ

وَجِبْلَكَ حَلَاوَهُ
تَيْتَهُ خَطَى الْعَتَبَةِ
تَيْتَهُ خَبِيءَ خَبِيءَ
تَيْتَهُ خَطَى الْعَتَبَةِ
تَيْتَهُ خَبِيءَ خَبِيءَ

التدوين الموسيقي (حَابَهُ وَجِبْلَكَ حَلَاوَهُ)



(١) وجبلك : سأحضر لك

(٢) تيته : لهجة فرعونية وتعني في هذه الأغنية محاولة تعليم الطفل المشي على أرجله.

التحليل الموسيقي (حَابَهُ وَجِبْلَكَ حَلَاوَهُ)

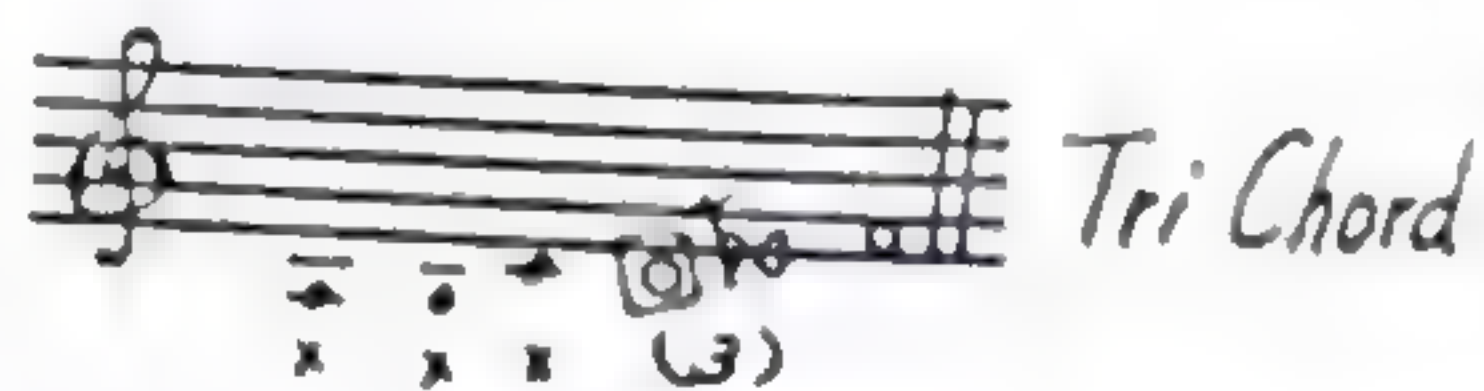
١ - البناء اللحني :

يتكون لحن هذه الأغنية من ثمان مازورات تتمثل في جملة لحنية من عبارتين، ويتميز اللحن بتكرار العبارة وبساطة التركيب مما ساعد على سهولة حفظه وترديده، والميزان ثنائي بسيط.

أكبر قفزة لحنية هي مسافة الثالثة الصغيرة الصاعدة والهابطة.

٢ - المساحة اللحنية :

يدور اللحن في مساحة قدرها ثلاثة درجات صوتية متتالية وقد يهبط اللحن إلى درجات ثانوية.



واللحن من جنس "بياتي" أو "طبع بياتي" حيث لا يكتمل جنس المقام.

٣ - درجة الركوز : درجة (بوكاه) Re

٤ - البناء الإيقاعي والمصاحبة الإيقاعية :

يستخدم في هذا اللحن أشكال إيقاعية لا تخرج عن :



أكبر وحدة إيقاعية النوار (ل) - وأصغر وحدة إيقاعية دويل كروش (ك)
ويصاحب اللحن التصفيق الغير منتظم كما هو مبين في النموذج التالي :

٥ - الصيغة البنائية : جملة لحنية (أ. ب.)

٦ - سرعة اللحن قدرها : 120 = ل

حَابَهُ تَعَالَى إِلَيْهِ

نموذج (رقم ١٤) :

المَغْنِيَّة : حَابَهُ تَعَالَى إِلَيْهِ
وَأَنْتَ غَالِي عَلَيُّهُ
حَابَهُ تَعَالَى إِلَيْهِ
حَابَهُ وَأَنْتَ الْغَالِي

التدوين الموسيقي (أغنية "حَابَهُ تَعَالَى إِلَيْهِ")



التحليل الموسيقي (أغنية "حَابَهُ تَعَالَى إِلَيْهِ")

١ - البناء اللحني :

يبني اللحن على جملة أساسية تبدأ بالاناكروز، وتتكون من عبارات لحنية تتميز بالتكرار. ويؤدي هذه الأغنية مؤدية منفردة (صوليست).

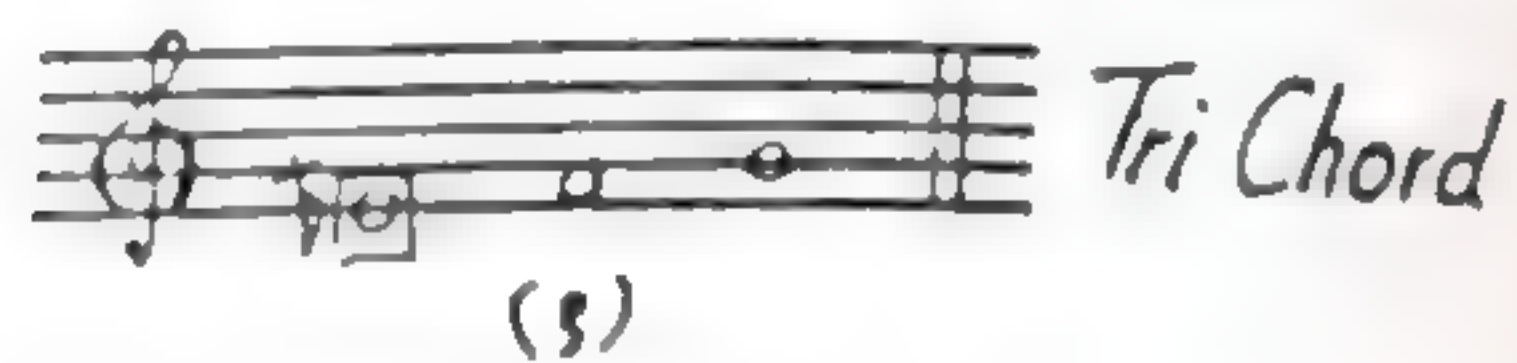
أكبر قفزة لحنية هي مسافة الثالثة المتوسطة الصاعدة والهابطة، ويوجد

ليه : تعنى حبي الطفل إلى مكان الأم أو من ينوب عنها في الغناء.

بعض الحليات وهي من النوع الفردي الهابط.

٢ - المساحة اللحنية :

يدور اللحن في مساحة قدرها ثلاثة درجات صوتية متتالية.



واللحن من "جنس سيكاه".

٣ - درجة الركوز : درجة (دوكاه)

٤ - البناء الإيقاعي والمصاحبة الإيقاعية :

الأشكال الإيقاعية المستخدمة في هذا اللحن لا تخرج عن الآتي :



أكبر وحدة إيقاعية النوار (ل) وأصغر وحدة إيقاعية دويل كروش (د).

ولا يصاحب هذا اللحن أية نوع من أنواع الإيقاع، حيث يظهر الإيقاع

بشكل واضح من خلال صوت المؤدية.

٥ - الصيغة البنائية : جملة لحنية (٨.)

٦ - سرعة اللحن قدرها : 118 = ل

يَا مُ الْمَطَاهِرُ

نموذج رقم (١٥) :

المغنية : يَا مُ الْمَطَاهِرُ يَا حَلَاوَه بِيضَة

المريدات : يَا مُ الْمَطَاهِرُ يَا حَلَاوَه بِيضَة

يَا نَخْلَة إِبْنِكَ عَ الْعَسْوُكِيَّة

يَا مُ الْمَطَاهِرُ يَا حَلَاوَه بِيضَة

يَا مُ الْمَطَاهِرُ يَا حَلَاوَه خَمْرَة

يَا مُ الْمَطَاهِرُ يَا حَلَاوَه خَمْرَة

يَا نَخْلَة إِبْنِكَ عَ الْعَسْوُكِيَّة

يَا مُ الْمَطَاهِرُ يَا حَلَاوَه خَمْرَة

التنوين الموسيقي (أغنية " يَا مُ الْمَطَاهِرُ ")



(١) يام : تعني والدة المطاهر وهي في الأصل يا أم المطاهر.

(٢) المطاهر المختن

(٣) كيد : تعني الغيظ أو عدم الارتياح.

(٤) كمره : نار أو حرق.

التحليل الموسيقي (أغنية " يام المطاهر ")

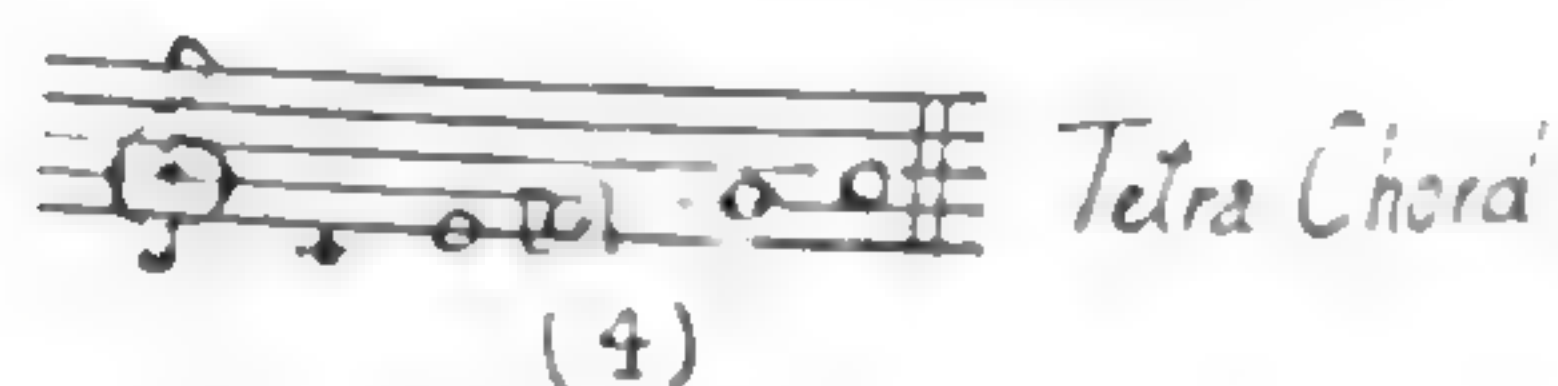
١ - البناء اللحني :

يتكون اللحن من جملة لحنية واحدة مكونة من ثلاثة مازورات تبدأ بالأناكروز وتنتهي على درجة "الراست" وتتكرر هذه العبارة حتى نهاية اللحن، ويتميز اللحن بتتابع النغمات، وأكبر بعد لحنى هو بعد الرابعة التامة التي تفصل العبارات.

ويصاغ اللحن في الميزان الثنائي البسيط $2/4$

٢ - المساحة اللحنية :

يدور اللحن في مساحة قدرها أربعة درجات صوتية متتالية مشكلة جنس عجم على الجهاركاه.



وقد يهبط اللحن في بداية العبارة إلى درجة "الراست".

٣ - درجة الركوز : درجة (جهاركاه) Fa

٤ - البناء الإيقاعي والمصاحبة الإيقاعية :

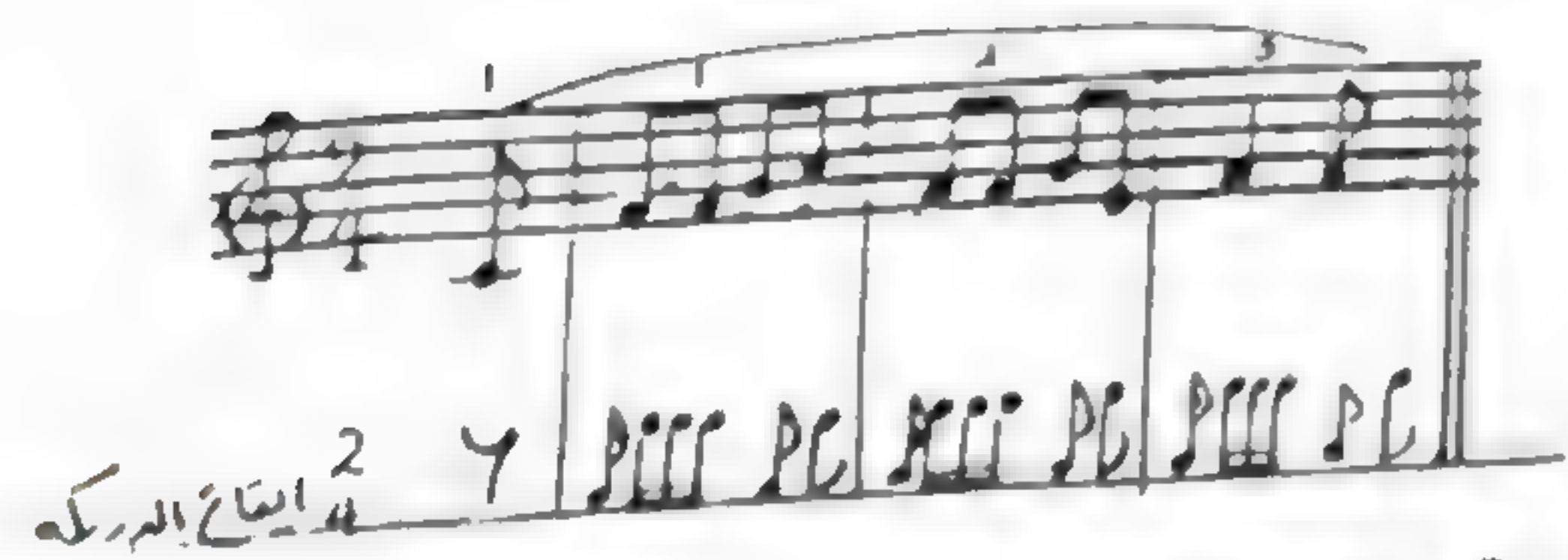
يستخدم في صياغة هذا اللحن أشكال إيقاعية لا تخرج عن



أكبر وحدة إيقاعية النوار (ل) - وأصغر وحدة إيقاعية دويل كروش (ل)

ويصاحب اللحن آلة الدبكة ويبدأ من بداية الزمن الأول للمازورة رقم (١)

ويأتي على النحو التالي :



٥ - الصيغة البنائية : عبارة لحنية متكررة

٦ - سرعة اللحن قدرها : 126 = ل

تَقْلَى خُلْخَالِكَ يَامَ الْمَطَاهِرِ

نفوذ (رقم ١٦) :

المغنية : تَقْلَى خُلْخَالِكَ يَامَ الْمَطَاهِرِ

المرددات : تَقْلَى خُلْخَالِكَ يَامَ الْمَطَاهِرِ

تَقْلَى خُلْخَالِكَ خُشْيَ الْمَدِينَةِ

وَأَفْتَحِي دُكَّانَكَ دُكَّانَكَ هَاتِي الْجَزِيمَةَ

لِبَسِّيْهَا لَعِيَالِكَ لَعِيَالِكَ دَا مَشْ خُسَارَةَ

وَعَمَّارَةَ دَارِكَ دَارِكَ يَامَ الْمَطَاهِرِ

تَقْلَى خُلْخَالِكَ يَامَ الْمَطَاهِرِ

التدوين الموسيقي (أغنية " تَقْلَى خُلْخَالِكَ ")



(١) تقلى : تزئيد وزنا.

(٢) يام : والده المطاهر.

(٣) الجزيمة : الحذاء الصغير.

التحليل الموسيقي (أغنية " تغلى خذالك ")

١ - البناء اللحني :

يتكون اللحن من جملة أساسية مكونة من ستة مازورات، وتأخذ شكل المذهب والكوبليه حيث تبدأ المؤدية بغناء المذهب وتكرزها المرددات، ثم تنفرد المؤدية بغناء الكوبليه، حتى يظهر مرة أخرى إعادة المذهب لتؤديه المرددات، ويعاد هذا التشكيل من بدايته إلى أن تنتهي الأغنية.

ويمتاز اللحن بتتابع الدرجات الصوتية واستخدام السنكوب، ويصاغ اللحن في الميزان الثاني البسيط $2/4$ ، وأكبر قفزة لحنية هي بعد الثالثة الصغيرة الصاعدة والهابطة.

٢ - المساحة اللحنية :

ينور لحن هذه الأغنية في مساحة قدرها ثلاثة درجات صوتية متتالية :



واللحن مكون من ثلاثة صغيرة والركوز على الدرجة الثانية.

٣ - درجة الركوز : درجة (عربة حجاز)

٤ - البناء الإيقاعي والمصاحبة الإيقاعية :

يستخدم في صياغة اللحن أشكال إيقاعية لا تخرج عن الآتي :



أكبر وحدة إيقاعية النوار (ل) - وأصغر وحدة إيقاعية دويل كروش (ك) .
ويصاحب اللحن آلة الدبكة ، ويأتي الإيقاع مع اللحن على النحو التالي :



٥ - الصيغة البنائية : جملة لحنية (مذهب / كوبليه)

٦ - سرعة اللحن قدرها : 138 = ل

بَعْدَتُهُ وَأَمْوَاسُهُ

نموذج (رقم ١٧) :

المغنية : بَعْدَتُهُ وَأَمْوَاسُهُ حِلْفِ الْمِزِينِ

فِي حِلَاقَةِ رَأْسِهِ حِلْفِ الْمِزِينِ
بِعِدَّتِهِ الشَّلْبِيَّيْهِ نَخْلِ الْمِزِينِ
قَالَ مَاخُذْ إِلَّا مِئَةً مِثْرَيْنِ ثَلَاثَهُ
فِي حَلَقَةِ الْقُصْبِيَّةِ حِلْفِ الْمِزِينِ
مِثْرَعَقُوشِي يَا مِزِينِ مَحْمُودِ صُفَيْرِ
مِثْرَعَقُوشِي يَا مِزِينِ وَعَرِسْنَا صُفَيْرِ
مِثْرَعَقُوشِي يَا مِزِينِ مَطَاهِرْنَا صُفَيْرِ

التدوين الموسيقي (أغنية " بَعْدَتُهُ وَأَمْوَاسُهُ ")



(١) بَعْدَتُهُ : أنوار الحلاقة.

(٢) مَا خُذْ : لَا أَخْذْ.

(٣) الْأَصِيحُ : وهي خصلة الشعر التي توجد في مقدمة الرأس.

(٤) مِثْرَعَقُوش : لَا تَرَعِبْهُ أَوْ تَخَفِهُ.

(٥) مَحْمُود : اسم المختن ويستبدل هذا الاسم تبعاً لاسم المختن.

• أضافت الباحثة المقاطع الثلاثة الأخيرة من مؤدية أخرى تغنيها على نفس اللحن.

التحليل الموسيقي (أغنية " بَعْدَتُهُ وَأَمْوَاسُهُ ")

١ - البناء اللحني :

يتكون لحن هذه الأغنية من جملة لحنية مكونة من أربعة مازورات تبدأ من أناكروز المازورة الأولى بدرجة راس، وتنتهي على نفس الدرجة في الكروش الثانية من الزمن الأول للمازورة الرابعة.

وتتكرر العبارة عدة مرات بنفس الشكل اللحني والإيقاعي مع اختلاف في الكلمات نظراً لاختلاف طبيعة النص اللغوي وتقطيع حروف الكلمات عروضياً.

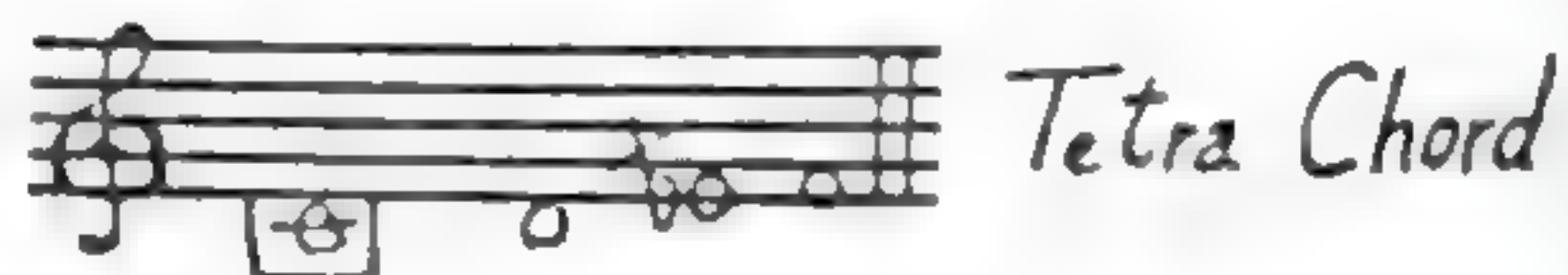
وتتفرد المؤدية بغناء هذه العبارة وتكرارها عدة مرات، ويصاغ اللحن في الميزان الثنائي البسيط ²4

أكبر قفزة لحنية في هذه الأغنية لا تتعدى الرابعة التامة.

ويتميز اللحن بوجود حليات من النوع الفردي والزوجي الهابط "أتشيكاتورة".

٢ - المساحة اللحنية :

يدور اللحن في مساحة قدرها أربعة درجات صوتية متتالية :



واللحن من جنس الراس.

٣ - درجة الركوز : درجة (راس) Do

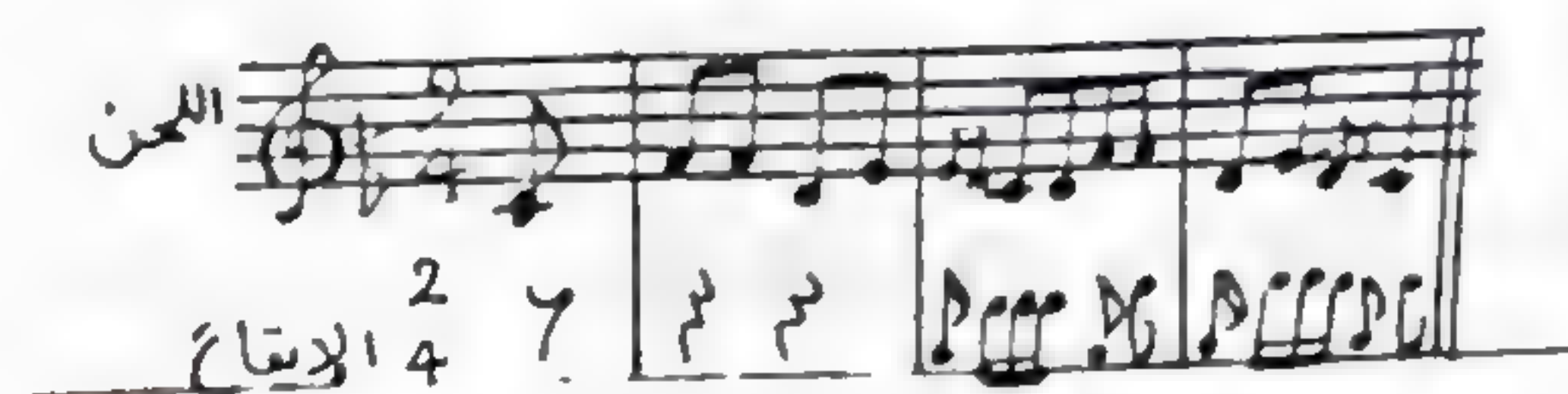
٤ - البناء الإيقاعي والمصاحبة الإيقاعية :

يستخدم في صياغة هذا اللحن أشكال إيقاعية لا تخرج عن :



أكبر وحدة إيقاعية النوار (ل) - وأصغر وحدة إيقاعية الكروش (ك)

ويصاحب اللحن إيقاع " الصفيحة " التي تستخدمها المؤدية وهي تغنى بدلاً من آلة الدربكة نظراً لعدم وجودها في المنزل ويأتي إيقاعها أحياناً على النحو التالي :



٥ - الصيغة البنائية : جملة لحنية (A)

٦ - سرعة اللحن قدرها : 138 = !

يا مزين شوبش

نموذج رقم (١٨) :

المغنية : يا مزين شوبش بلمايه (١)

مزين شوبش بلمايه

سممعي نقوط العم والخالاية (٢)

مزين شوبش بلمايه

سممعي نقوط العم

التدوين الموسيقي (أغنية " يا مزين شوبش ")



(١) بلمايه : ينادى الحلاق ليلى النقوط.

(٢) العم والخالاية : أخت الأب وأخت الأم.

التحليل الموسيقى (أغنية " يا هزين شوبش ")

١ - البناء اللحني :

يتكون لحن هذه الأغنية من جملة لحنية حرة الإيقاع Free Rhythem تتميز بالتكرار، ويلاحظ وجود حليات من النوع الفردي والمزدوج "أتشيكاتورة".

ويتميز اللحن بتسلسل النغمات وتتابعها إذ أن أكبر قفزة لحنية هي بعد الثالثة الصغيرة الصاعدة.

٢ - المساحة اللحنية :

يدور اللحن في مساحة قدرها ثلاثة درجات صوتية متتالية .



واللحن من جنس بياتي على درجة (الدوكاه).

٣ - درجة الركوز : درجة (بوكاه) Re

٤ - البناء الإيقاعي والمصاحبة الإيقاعية :

يستخدم في هذا اللحن الحر الإيقاع أشكالاً إيقاعية لا تخرج عن الآتي :



أكبر وحدة إيقاعية النوار المنقوط (ل) - أصغر وحدة إيقاعية دويل
كروش (ك)

لا يصاحب هذا اللحن أية آلة إيقاعية بينما يستمر الإيقاع من اللحن
وأسلوب الضغوط والوقفات بين الشطرة والأخرى كما هو واضح في التدوين
الموسيقى.

٥ - الصيغة البنائية : جملة لحنية (A.)

١ - سرعة اللحن قدرها : حرة الإيقاع.

دَاری یا مزین دَاری

نمودار رقم (۱۹) :

المغنية : داری^(۱) یا مزین داری

سَمْعَنِي عِيَاطُ الْغَالِي يَا عَيْنِي
 وَدِي ^(٢) أُمِّ قَعْدَه مَجْلِيه
 وَلَبَسَ الْخَلْقُ أَبُو مَيِّه
 وَدِي أَبُو شَايِلِ الصُّنِيه
 بِيْلِمُ نَقُوطُ الْغَالِي يَا عَيْنِي
 دَارِي يَا مَزِينُ دَارِي
 سَمْعَنِي عِيَاطُ الْغَالِي يَا عَيْنِي
 وَدِي أَخْتَه قَعْدَه مَجْلِيه
 وَلَبَسَ الْخَاتِمُ أَبُو مَيِّه
 وَدِي أَخُوهُ شَايِلِ الصُّنِيه
 بِيْلِمُ نَقُوطُ الْغَالِي يَا عَيْنِي
 دَارِي يَا مَزِينُ دَارِي
 سَمْعَنِي عِيَاطُ الْغَالِي يَا عَيْنِي
 وَدِي أَخْتَه قَعْدَه مَجْلِيه

التدوين الموسيقي (أغنية : " داري يا مزين داري ")



التحليل الموسيقي (أغنية : " داري يا مزين داري ")

١ - البناء اللحني :

يتكون اللحن من جملة لحنية أساسية مكونة من ستة مازورات، وتنقسم هذه الجملة إلى عبارتين كل منها ثلاثة مازورات، وتكرر هذه الجملة عدة مرات مع اختلاف بسيط في الأشكال الإيقاعية نظراً لاختلاف طبيعة النص اللغوي، ويتميز لحن هذه الأغنية بتتابع درجاتها وتسلسلها حيث أن أكبر قفزة لحنية هي مسافة الثالثة المتوسطة، والميزان ثنائي بسيط ²/₄

٢ - المساحة اللحنية :

يدور اللحن في مساحة قدرها أربعة درجات صوتية متتالية.



واللحن من جنس الراس.

٣ - درجة الركوز : درجة (راس) Do

٤ - البناء الإيقاعي والمصاحبة الإيقاعية :

يوجد في هذه الأغنية أية مصاحبة ألية، ويبنى اللحن على أشكال إيقاعية

لا تخرج عن :



أكبر وحدة إيقاعية النوار (ل) - أصغر وحدة إيقاعية دويل كروش (ل).

ويصاحب اللحن التصفيق بالأيدي أحياناً.

٥ - الصيغة البنائية : جملة لحنية (A)

٦ - سعة اللحن قدرها : 110 = ل

فوت به على بيت عمه

النموذج رقم (٢٠) :

المغنية : فوت به على بيت عمه يا مزين فوت به

المرددات : فوت به على بيت عمه يا مزين فوت به

فوت به على بيت عمه يساعده
يدى النقوط فى كومه يا مزين فوت به
فوت به على بيت عمه يا مزين فوت به
فوت به على بيت خاله يا مزين فوت به
فوت به على بيت خاله يساعده
يدى النقوط فى شاله يا مزين فوت به
فوت به على بيت خاله يا مزين فوت به
فوت به على بيت سيده يا مزين فوت به
فوت به على بيت سيده يساعده
يدى النقوط فى ايده يا مزين فوت به
فوت به على بيت سيده يا مزين فوت به
البيتنا الجوانى دخل المزين البيت

(١) فوت به : يلخذ الطفل ويمر على منزل عمه.

(٢) يدى : يعطى

(٣) سيده : تعنى الجد.

(٤) ايده : يده

فى بيتنا الجوانى دخل المزين البيت
يا لبيتنا الجوانى هو دخل وانا وراه بالغالى يا مزين فوت به
فوت به على بيت خاله يا مزين فوت به
فى بيتنا يدرج دخل المزين البيت
فى بيتنا يدرج دخل المزين البيت
يا لبيتنا يدرج هو دخل وانا وراه يتفرج دخل المزين البيت
فى بيتنا المـدرج دخل المزين البيت
التنوين الموسيقى (أغنية فوت به)

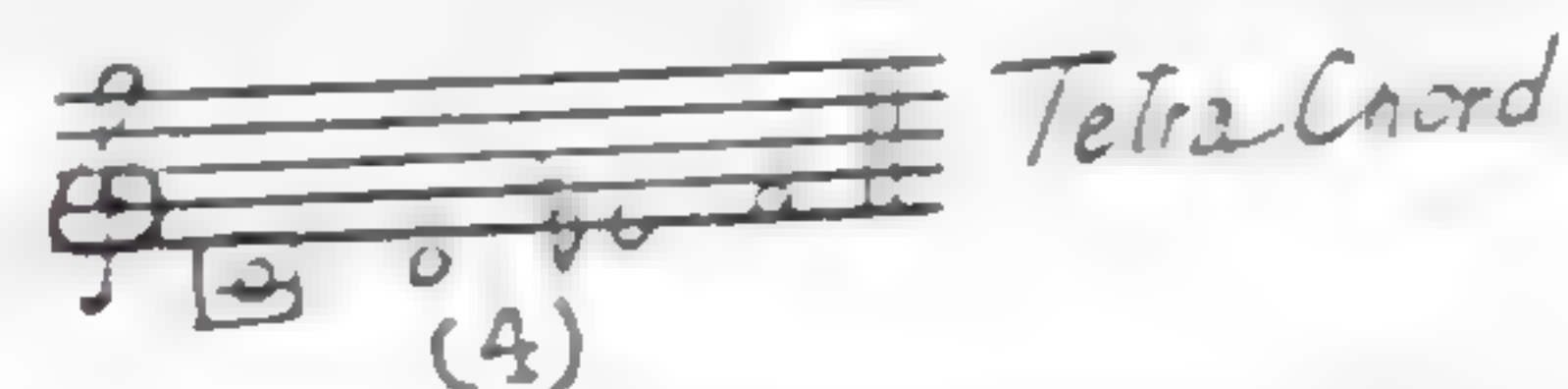
التحليل الموسيقي (أغنية "قوت به")

١ - البناء اللحني :

يتكون اللحن من جملة لحنية أساسية تأتي في صيغة المذهب والكوبليه، وهي من أربعة مازورات، وتبدأ بالاناكروز، وتنتهي بدرجة الركوز (راست)، تؤدي المغنية الجملة الأولى وتكررها المرددات، ثم تنفرد المؤدية بغناء الكوبليه الذي يأتي على نفس الجملة، مع تطويل في عدد مازورات الكوبليه، ثم تظهر مرة أخرى جملة المذهب بنفس تفاصيلها اللحنية والإيقاعية، ويعد هذا التشكيل عدة مرات تبعاً لطول النص اللغوي. ويلاحظ أحياناً وجود تداخل بين النغمات لفترة قصيرة لا تتعدى الكروش الأخيرة في الجملة، حيث لا تنتظر المرددات إلى أن ينتهي دور المؤدية فيحدث هذا التداخل. ويصاغ اللحن في الميزان الثنائي البسيط $2/4$

٢ - المساحة اللحنية :

ينور اللحن في مساحة قدرها أربعة درجات صوتية متتالية :



واللحن من جنس راست.

٣ - درجة الركوز : درجة (راست)

٤ - البناء الإيقاعي والمصاحبة الإيقاعية :

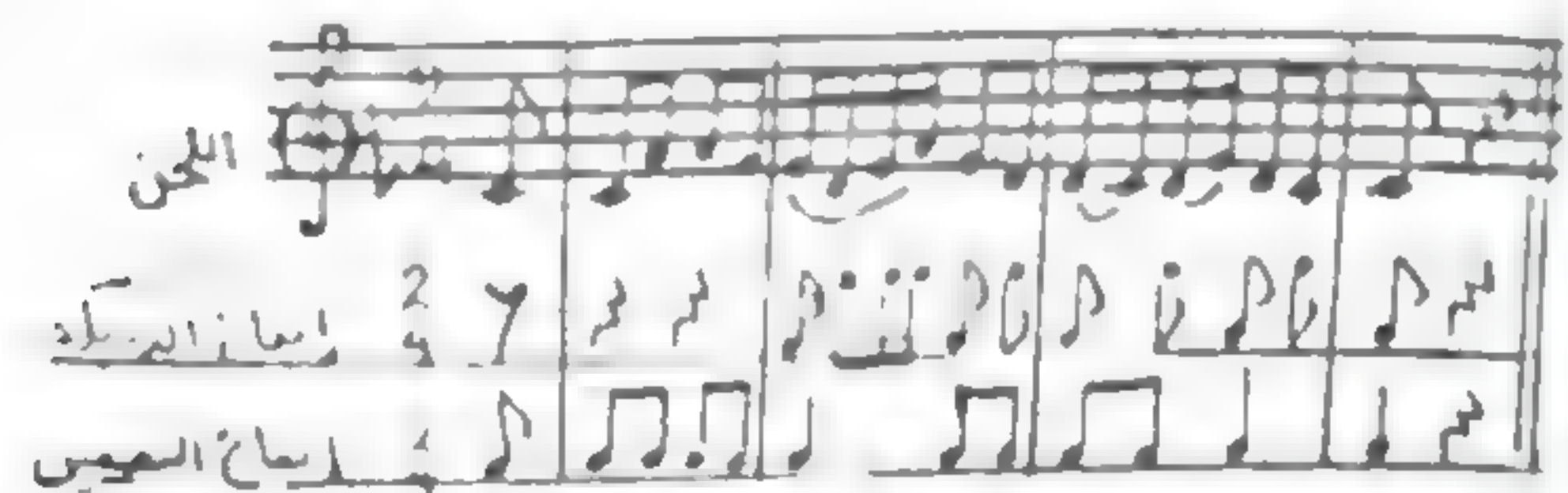
يستخدم في هذا اللحن أشكال إيقاعية لا تخرج عن :



أكبر وحدة إيقاعية كروش (ل) - وأصغر وحدة إيقاعية دوبل كروش (ل).

ويصاحب الأداء التصفيق وإيقاع الدبكة غير المنتظمين أحياناً ويأتي على

البحر التالي :



٥ - الصيغة البنائية : مذهب وكوبليه (٨٠٨)

٦ - سرعة اللحن قدرها : 96 = ل

وَدَّيْهِ عَلَى بَيْت خَالِهِ

النموذج (رقم ٢١) :

المغنية : وُدَّيْهِ عَلَى بَيْت خَالِهِ

يَا مَنْ زَيْنُ
وَدَّيْهِ عَلَى بَيْت خَالِهِ
يَا مَنْ زَيْنُ
وَدَّيْهِ عَلَى بَيْت خَالِهِ
خَالِدٌ مُفْقِرٌ
يَدِي النَقِيطِ فِي شَاكٍ
يَا مَنْ زَيْنُ
وَدَّيْهِ عَلَى بَيْت خَالِهِ
يَا مَنْ زَيْنُ
وَدَّيْهِ عَلَى بَيْت خَالِهِ
خَالِدٌ مُفْقِرٌ
يَدِي النَقِيطِ فِي كُفِّهِ

- (١) وُدَّيْهِ : اذهب به .
- (٢) بَيْت : تعني منزل .
- (٣) يَدِي : يعطى .

يَا مَنْ زَيْنُ
وَدَّيْهِ عَلَى بَيْت خَالِهِ
يَا مَنْ زَيْنُ
وَدَّيْهِ عَلَى بَيْت خَالِهِ
وَدَّيْهِ عَلَى بَيْت خَالِهِ
وَدَّيْهِ عَلَى بَيْت خَالِهِ
وَدَّيْهِ عَلَى بَيْت خَالِهِ
وَدَّيْهِ عَلَى بَيْت خَالِهِ

التدوين الموسيقي (أغنية " وُدَّيْهِ عَلَى بَيْت خَالِهِ ")

المزودى + ١
١٣٨

Solo
Cor

وَدَّيْهِ عَلَى بَيْت خَالِهِ
وَدَّيْهِ عَلَى بَيْت خَالِهِ
وَدَّيْهِ عَلَى بَيْت خَالِهِ
وَدَّيْهِ عَلَى بَيْت خَالِهِ
وَدَّيْهِ عَلَى بَيْت خَالِهِ
وَدَّيْهِ عَلَى بَيْت خَالِهِ
وَدَّيْهِ عَلَى بَيْت خَالِهِ
وَدَّيْهِ عَلَى بَيْت خَالِهِ

التحليل الموسيقي ("أغنية" "ودّيه على بيت خاله")

١ - البناء اللحني :

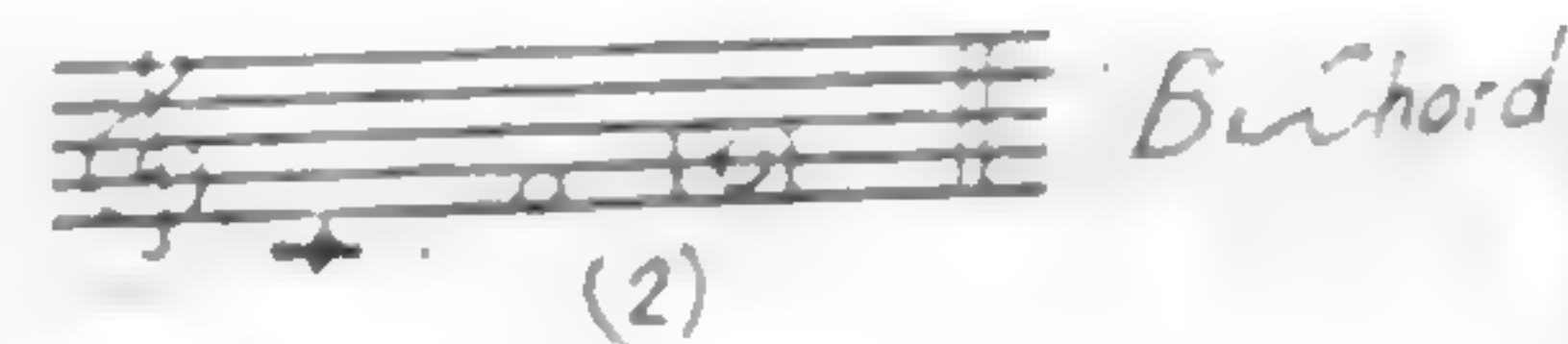
يتكون لحن هذه الأغنية من جملة لحنية تبدأ بأناكروز المازورة الأولى على درجة (راست) وتنتهي في الزمن الثاني في المازورة رقم (٣)، ويتناوب في الدارجة المغنية والمرددات، وتتكرر هذه الجملة مع ملاحظة إضافة المرددات بكلمات بسيطة لكي تساند المؤدية وأحياناً تشترك معها في الأداء.

ويصاغ اللحن في الميزان الثاني البسيط $2/4$

أكبر قفزة لحنية هي قفزة الرابعة التامة الصاعدة التي تبدأ بها الجملة.

٢ - المساحة اللحنية :

يدور لحن هذه الأغنية في مساحة قدرها درجتين صوتيتين متتاليتين وقد يهبط اللحن إلى درجة راست.



ثانية كبيرة والركوز على الدرجة الثانية.

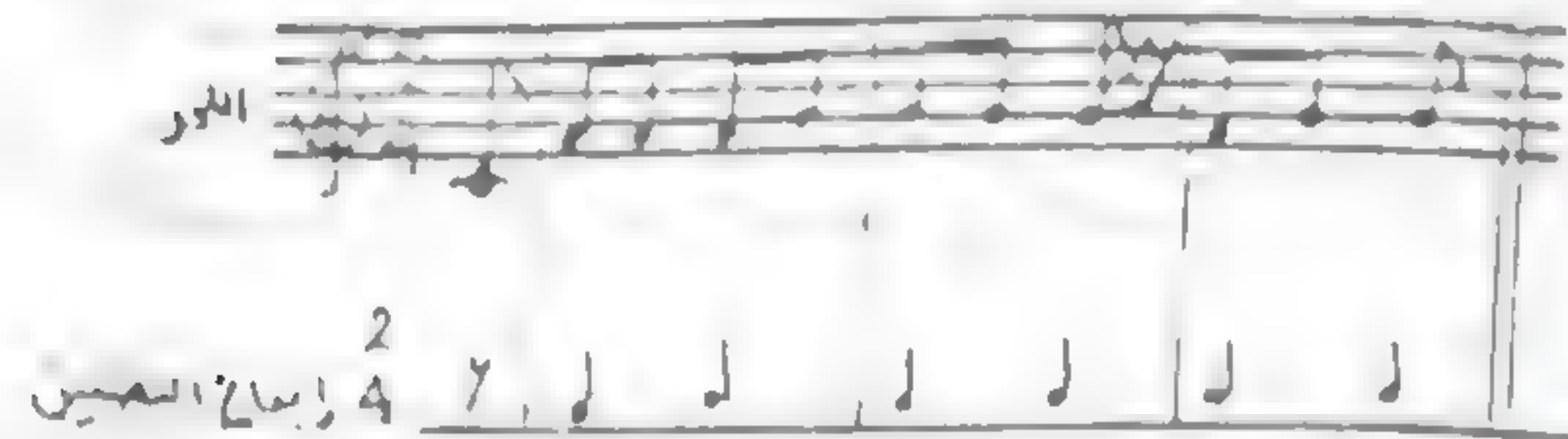
٣ - درجة الركوز : درجة (نوا) Sol

٤ - البناء الإيقاعي والمصاحبة الإيقاعية :

يستخدم في هذا اللحن أشكال إيقاعية لا تخرج عن :



أكبر وحدة إيقاعية النوار (ل) - وأصغر وحدة إيقاعية الكروش (ل)
بصاحب اللحن التصفيق المنتظم الذي يأتي مع بداية كل نوار حيث يأتي على النحو التالي :



٥ - الصيغة البنائية : جملة لحنية (: ٨)

١ - سرعة اللحن قدرها : 138 = ل

أَجَامُوسَةُ الْوَالِدَةِ

النموذج رقم (٢٢) :

الأطفال : أَجَامُوسَةُ الْوَالِدَةِ

أَفْتَحُ الْبَابَ دَ
أَفْتَحُ الْبَابَ دَ
أَجَامُوسَةُ الْوَالِدَةِ
أَفْتَحُ الْبَابَ دَ

التدوين الموسيقي (أغنية " أَجَامُوسَةُ الْوَالِدَةِ ")

♩ = 126

التحليل الموسيقي (أغنية " الجَامُوسَةُ الْوَالِدَةُ ")

١ - البناء اللحني :

يتكون لحن هذه الأغنية من عبارة لحنية من مازورتين، بسيطة التركيب وتعتمد على التكرار حيث يتناوب في أدائها الطفلة والمجموعة Antiphony.

ويستخدم في اللحن حليات من النوع الفردي الهابط، ويصاغ اللحن في الميزان الثنائي البسيط ²/₄.

٢ - المساحة اللحنية :

يأتي لحن هذه الأغنية على درجة صوتية واحدة القائية تؤديها الطفلة المنفردة، بينما تؤدي المجموعة صيحات لا تتركز على درجة صوتية معينة حيث أنها أقرب لنغمة "ماهور".

٣ - البناء الإيقاعي والمصاحبة الإيقاعية :

لا ترتبط أغاني ألعاب الأطفال بالآلات إيقاعية ولكن يظهر الإيقاع النابع من حركة الأطفال، ويستخدم التصفيق أحياناً أثناء الغناء.

ويبنى اللحن على أشكال إيقاعية بسيطة لا تخرج عن :

٤ - الصيغة البنائية : عبارة لحنية متكررة (A.)

٥ - سرعة اللحن قدرها : 126 = ♩

حُقْ يَا لَمُقْ

النموذج رقم (٢٢):

الأطفال : حُقْ يَا لَمُقْ يَا سَمَكْ مَقْلِي

رُحْتُ لِابْنِ سُرُوعِ السُّرُوعِ وَاحْلِي
جِبْلِي بِعَشْرَةِ مَلُوحِي
قَالَ لِي اطْبُخِي يَا مَسْبِيَّةُ
قُلْتُ لَهُ مَسْفَرَفَشِ اطْبُخِ
شَمْرُ إِيدِهِ وَطَبَخَ لِي
حَتَّى اللُّحْمَ مَسْلُوقَ
حَتَّى الْقُلْهَ مَلْهَ إِلَى
حَتَّى الْأَوْضَ مَسْلُوقَ
فِيهَا عَرِيسُ مَرْمُومَ
فِيهَا وَأَخْذَةُ عَجُوزَ
شَفَرَهَا ضَبَانِي ضَبَانِي
لَقِيَتْهُ عَلَى خَمَانِي
وَحَمَانِي عَلَى الدُّوَلَابِ
وَالدُّوَلَابِ عَزَائِزِ سِلْمِ
وَالسُّلْمِ عَزَائِزِ مَسْمَارِ
وَالْمَسْمَارِ عِنْدَ النَّجْمَارِ

وَالنَّجْمَارِ عَزَائِزِ بِيضِ
وَالْبِيضِ عِنْدَ الْفَرْخِ
وَالْفَرْخِ عَزَائِزِ قَمْحِ

التدوين الموسيقي (أغنية " حُقْ يَا لَمُقْ ")



التحليل الموسيقي (أغنية " حُقْ يَا لَمُقْ ")

١ - البناء اللحني :

يتكون لحن هذه الأغنية من عبارة لحنية بسيطة التكوين وهي من مازورتين وتكرارهم عدة مرات مع اختلاف في الأشكال الإيقاعية نظراً لاختلاف طبيعة النص اللغوي.

الأولى من الزمن الثاني للمازورة رقم (٢) ويؤدى هذه الأغنية مجموعة من الأطفال.

٢ - المساحة اللحنية :

تدور هذه الأغنية فى مساحة لحنية قدرها درجتين صوتيتين متتاليتين
يفصل بينهما بعد الثانية الكبيرة.



ثانية كبيرة *B, Chord*
 بركوز على الدرجة الثانية

٣ - درجة الركوز : درجة (مامور)

٤ - البناء الايقاعي والمصاحبة الايقاعية :

يستخدم في هذا اللحن أشكال إيقاعية بسيطة لا تخرج عن :



أكبر وحدة إيقاعية الكروش (♩) - وأصغر وحدة إيقاعية دابل كروش (♩).

ولا يصاحب هذا اللحن أية مصاحبة آلية.

٥ - الصيغة البنائية : عبارة لحنية متكررة (٨٠)

٦ - سرعة اللحن قدرها : 192 - 160 = ل

حَابِرُنِي وَ أَحَابِرُكَ

النموذج رقم (٢٤) :

الأطفال : حَابِرُنِي وَأَحَابِرُكَ

وَاكْسَرُ هُنَّ وَابْعَكَ
 هُنَّ وَابْعَكَ الْوَالِي
 فِي طَبِيقٍ بَيْنِي وَبَيْنَ
 مَا جَبْتَنِي أَشَارِبُ حَرِيرٍ
 نِيْمَتَنِي عَلَى السَّوْدِ
 السَّوْدِ طَوَّاحُ طَوَّاحُ
 مَا خَافَ لَاشْ خَدَّ يَرْوَحُ
 وَادِي سَعِيدٍ وَمَرَاتِهِ
 وَادِي الْجَنَّةِ وَادِي النَّارِ
 وَلِي قَاعِدٍ بِبَا حَمَارِ

(۱) حابرتی : لعبتی ولعبك.

(۲) جیپٹی : احضرت لی۔

(٢) مخلاش : لا يعطى الفرصة.

التدوين الموسيقي (أغنية " حَابِرْنِي وَ أَحَابِرْكَ ")



التحليل الموسيقي (أغنية " حَابِرْنِي وَ أَحَابِرْكَ ")

١ - البناء اللحني :

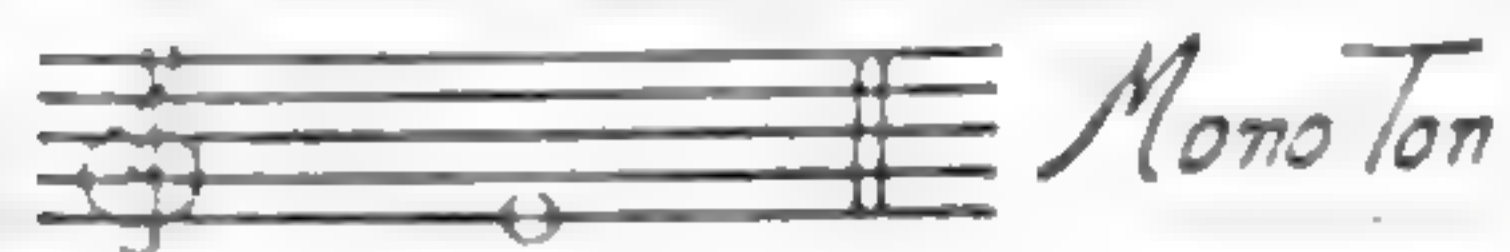
يقوم لحن هذه الأغنية على عبارة لحنية من مازورتين وتكرارها عدة مرات.

وتبدأ العبارة من الزمن الأول للمازورة (١) على درجة نبوسلك وتنتهي في الزمن الأول للنوار الثانية في المازورة رقم (٢) على نفس الدرجة، وعند التكرار تختلف بعض الأشكال الإيقاعية نظراً لاختلاف طبيعة النص اللغوي وتقطيع حروف الكلمات عروضياً.

ويصاغ اللحن في الميزان الثنائي البسيط $2/4$

٢ - المساحة اللحنية :

يشير اللحن على درجة صوتية القائية واحدة.



(١)

٣ - البناء الإيقاعي والمصاحبة الإيقاعية :

لا يوجد أية مصاحبة إيقاعية آلية في ألعاب الأطفال ولكن يظهر الإيقاع بوضوح من خلال الأداء.

ويصاحب اللحن التصفيق المنتظم مع بداية كل نوار ويستخدم أشكال إيقاعية في هذا اللحن لا تخرج عن :



أكبر وحدة إيقاعية النوار (ل) - وأصغر وحدة إيقاعية دويل كروش (هـ).

٥ - الصيغة البنائية : عبارة لحنية متكررة (A) .

٦ - سرعة اللحن قدرها :

يتميز هذا اللحن بالسرعة التدريجية وهي 140 - 160 = ل

القُطَّ الأعْمَى

النموذج (رقم ٢٥) :

الأطفال : القُطَّ الأعْمَى

سرق قـيـصـي
بالانـجـليـزي
عـسـكـري فـوق
عـسـكـري تـحت
إخـصـعـي
يـابـتـعـكـك

التدوين الموسيقي (أغنية " القُطَّ الأعْمَى "



التحليل الموسيقي (أغنية " القُطَّ الأعْمَى "

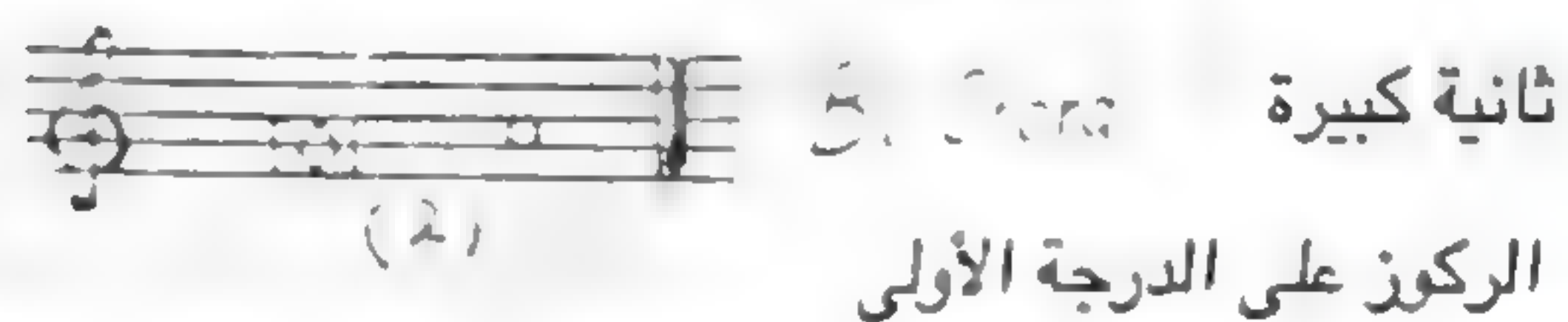
١ - البناء اللحني :

يبني لحن هذه الأغنية على عبارة لحنية صغيرة مكونة من مازورتين

وتكرارها عدة مرات بنفس الشكل اللحني والإيقاعي مع اختلاف بسيط في الأشكال الإيقاعية واللحنية، ومن الملاحظ أن العبارة وتكرارها تنتهي معظمها بسكتة الكروش، وهذا يعطي إحساس التقطيع مما يساعد على تنظيم الحركة النابعة من الإيقاع، ويوجد باللحن حليات من النوع الفردي (تشيكاتوره) ويتميز اللحن بتتابع النغمات حيث لا يوجد قفزات ويصاغ اللحن في الميزان الثنائي البسيط ²/₄

٢ - المساحة اللحنية :

يدور اللحن في مساحة قدرها درجتين صوتيتين متتاليتين.



٣ - درجة الركوز : درجة (نوا) Sol

٤ - البناء الإيقاعي والمصاحبة الإيقاعية :

لا يصاحب هذا اللحن أية نوع من أنواع المصاحبة الآلية وذلك لانشغال الأطفال باللعب، ولكن يظهر الإيقاع بوضوح من خلال أسلوب الأداء والأشكال الإيقاعية المستخدمة في هذه الأغنية لا تخرج عن :



أكبر وحدة إيقاعية النوار (ل) - وأصغر وحدة إيقاعية دويل كروش (ك).

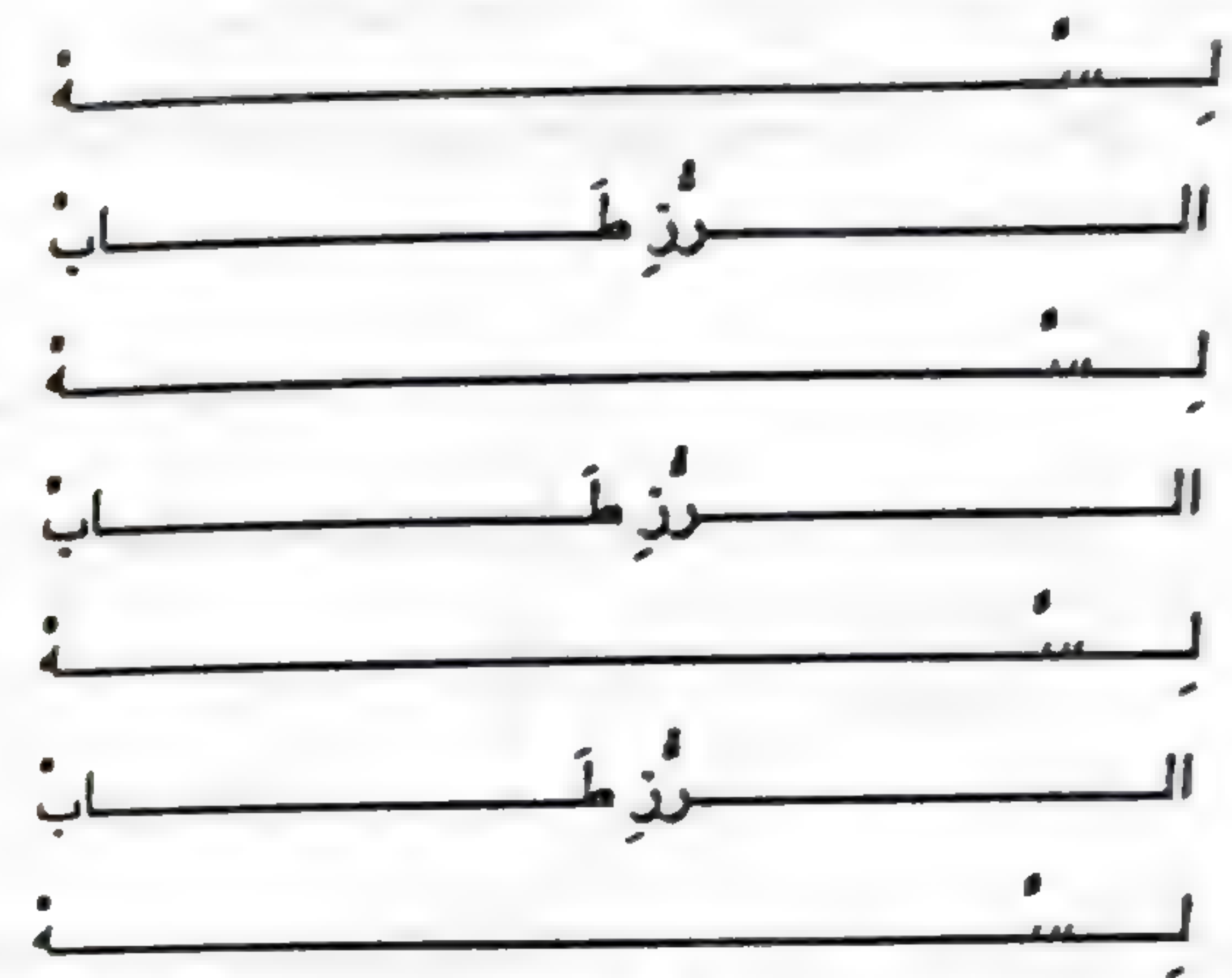
٥ - الصيغة البنائية : عبارة لحنية (-)

٦ - سرعة اللحن قدرها : 120 - 135 = ل

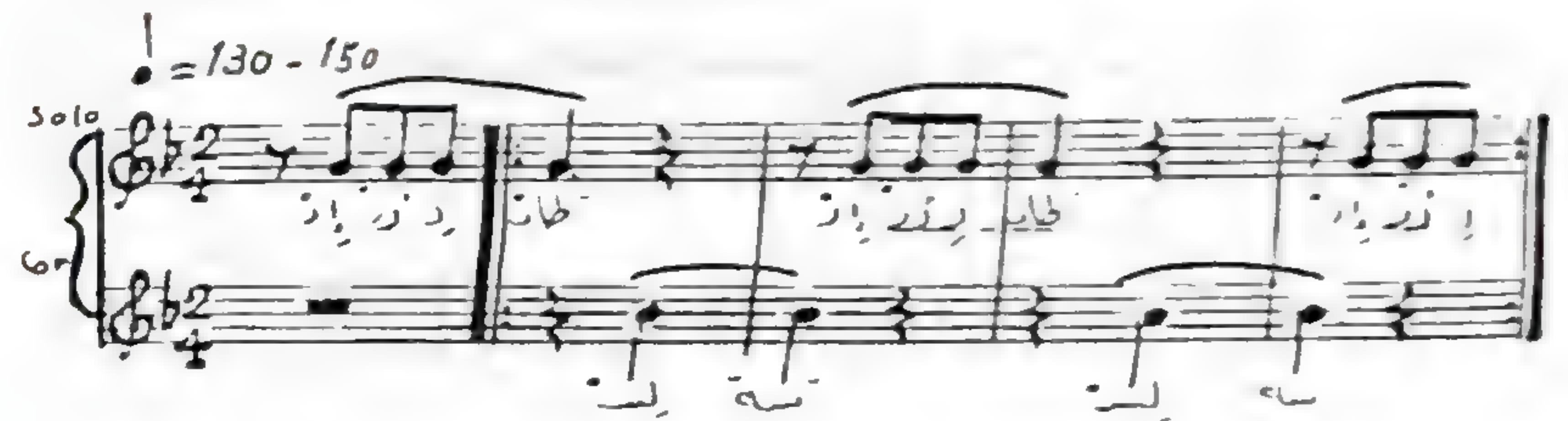
الرُّزْ طَابُ

النموذج رقم (٢٦) :

الأطفال : الرُّزْ طَابُ



التدوين الموسيقى (أغنية الرُّزْ طَابُ)



(١) تردد طفلة واحدة هذا المقطع وهي التي تستعد للاستغناء ولكن أثناء تسجيل الباحثة لهذه الأغنية جمعت الأطفال ورددوها بأكملها.

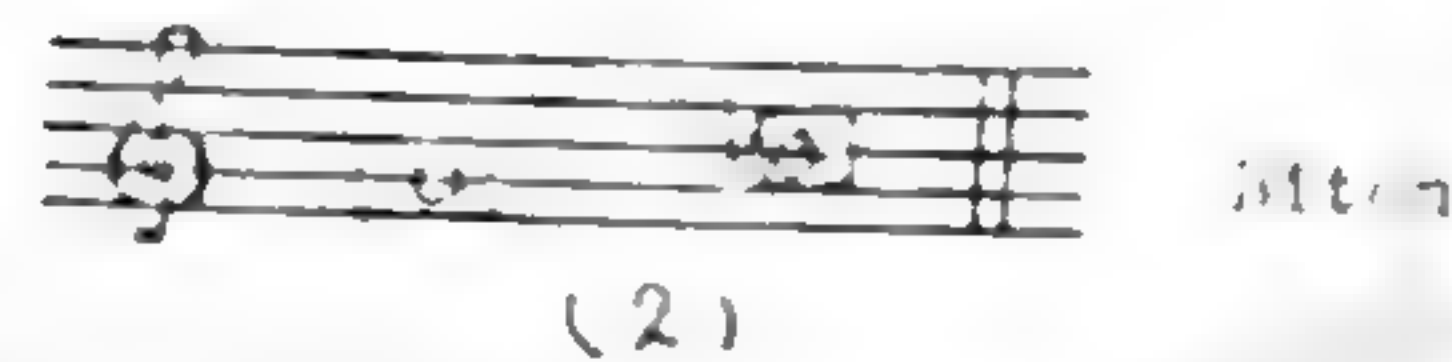
التحليل الموسيقى (أغنية الرُّزْ طَابُ)

١ - البناء اللحني :

يتكون لحن هذه الأغنية من عبارة لحنية واحدة بسيطة التركيب، وتتكون من مازورتين وتكرارهم عدة مرات، وتتميز هذه الأغنية بالتناوب في الأداء بين الطفلة والمجموعة Antiphony حيث يأتي صوت المجموعة على هيئة صيحات تكون أقرب لنغمة (سى ب) وطريقة الأداء ترتبط باللعب والتصفيق. ويصاغ اللحن في الميزان الثنائي البسيط 2/4

٢ - المساحة اللحنية :

المساحة اللحنية لهذه الأغنية قدرها درجتين صوتيتين يفصل بينهما بعد ثلاثة صغيرة، الدرجة العليا (عجم) للمجموعة والدرجة السفلى "النوا" للطفلة "صولست".



الركوز على الدرجة الثانية.

٣ - البناء الإيقاعي والمصاحبة الإيقاعية :

لا يصاحب ألعاب الأطفال أية آلة إيقاعية بينما يستخدم الأطفال التصفيق مع اللعب، وإيقاع التصفيق يساير سرعة الأغنية التي تأتي تدريجياً من المعتدل إلى السريع القوي.

٤ - الصيغة البنائية : عبارة لحنية (A)

٥ - سرعة اللحن قدرها : 130 - 150 = ١

ثالثاً : الخصائص العامة لأغاني مرحلة الطفولة

١ - التركيب والبناء اللحني :

تبنى ألحان أغاني مرحلة الطفولة على درجات صوتية محدودة وفي مساحات لحنية متباينة، تبدأ من درجة واحدة القائية Monoton، ولا تتعدى في الغالب خمس درجات صوتية Pentachord، مروراً بأغاني تبني على درجتين أو ثلاثة أو أربعة أعلى أو حول درجة الركوز في حركة لحنية صاعدة أو هابطة والجدول التالي يوضح ذلك :

(١) الدرجات الصوتية التي تبني عليها ألحان أغاني مرحلة الطفولة ودرجات الركوز فيها

درجة صوتية واحدة القائية Monton	درجتين صوتيتين متاليتين Bichord	ثلاثة درجات صوتية متتالية Trichord	أربعة درجات صوتية متتالية Monten	خمس درجات صوتية متتالية Pentachord
نموذج رقم (٢٢) نموذج رقم (٢٤)	بركوز على الدرجة الأولى نموذج رقم (٣) نموذج رقم (٥) نموذج رقم (٨) نموذج رقم (٢٥)	بركوز على الدرجة الأولى نموذج رقم (٧) نموذج رقم (١٢) نموذج رقم (١٤) نموذج رقم (١٨)	بركوز على الدرجة الأولى نموذج رقم (١) نموذج رقم (١٠) نموذج رقم (١١) نموذج رقم (١٧) نموذج رقم (١٩) نموذج رقم (٢٠)	بركوز على الدرجة الثانية نموذج رقم (٦)
بركوز على الدرجة الثانية نموذج رقم (٢٦) بركوز على الدرجة الثانية نموذج رقم (٤) نموذج رقم (١٢) نموذج رقم (٢١) نموذج رقم (٣٢)	بركوز على الدرجة الثانية نموذج رقم (٢) نموذج رقم (١٢) نموذج رقم (١٦)	بركوز على الدرجة الثانية نموذج رقم (٢) نموذج رقم (١٢) نموذج رقم (١٦)	بركوز على الدرجة الثانية نموذج رقم (١٥)	

مع ملاحظة عدم وجود ركوز على الدرجة الأولى في الأغاني التي تأتي على خمس درجات صوتية متتالية ودرجات الركوز الغالبة على أغاني الأطفال والأكثر استخداماً هي درجة (الوگاد) مع وجود بعض النماذج التي لا تشكل جنس كامل

٢ - الحركة اللحنية :

١ - تتميز أغاني الطفولة بتتابع الدرجات الصوتية ويتخللها قفزة واحدة لا تتعدى مسافة الثالثة الصغيرة والكبيرة، أو الرابعة التامة الصاعدة ومعظمها في ابتداء العبارات أو الفصل بينهما.

٢ - إضافة بعض الحليات والتلوينات اللحنية التي تفرضها طبيعة الأداء.

٣ - قد تهبط أو ترتفع الحركة اللحنية لتلمس أحياناً درجات ثانوية أو درجات مرورية ليست من صلب الهيكل الأساسي للحن ولا تحتسب هذه الدرجات في المساحة اللحنية الأساسية المحددة للأغنية مثل نموذج رقم (١١).

٤ - يحدث أحياناً تغيير بسيط في أداء المغنية حيث تبدأ بدرجة صوتية محددة في الجملة أو العبارة، وعند التكرار ترفع هذه الدرجة نصف تون "كروماتياً" مثل نموذج رقم (٢) وأحياناً يلمس المؤدى درجة غير موجودة في المساحة اللحنية الأساسية للأغنية فتأتي بشكل مروري عفوي غير محسوب مثل نموذج رقم (١٢ب).

٥ - الاتجاه اللحني الهابط خصوصاً في القفلات هو الصفة المميزة لهذه النوعية شأنها في ذلك شأن الأغاني الفولكلورية بشكل عام.

٣ - البناء المقامي :

أغاني مرحلة الطفولة ليست مقامية إذ أن أقصى ما تصل إليه هو تكوين جنس واحد مكون من أربعة نغمات، وتشكل في داخلها أحد الأجناس الأساسية

مثل نموذج رقم (١) وإن كانت معظم أغاني الطفولة تأتي مساحتها مكونة من نغمة أو إثنين، بينما الثلاثة درجات تشكل نسبة كبيرة من أحد تلك الأجناس، أو تشير إلى روح الجنس أو طبيعته، والدرجات الأكثر عدداً فهي توضح نوعية الجنس بشكل واضح.

وأكثر الأجناس استخداماً، جنس البياتي والراست والصبا، بينما يشكل جنس السيكا والعجم نسبة قليلة.

والجدول الآتي يوضح ذلك :

بياتي	راست	صبا	سيكا	عجم
نموذج (١)	نموذج (١٧)	نموذج (٦)	نموذج (١٤)	نموذج (١٥)
نموذج (٧)	نموذج (١٩)	نموذج (١٠)		
نموذج (٩)	نموذج (٢٠)	نموذج (١١)		
نموذج (١٣)				
نموذج (١٨)				

٤ - الصيغة البنائية :

لا تخرج أغاني الطفولة عن جملة لحنية واحدة أساسية تتكرر حسب طول النص، وأحياناً يدور اللحن حول جملة مكونة من عبارتين وتكرارهم أو عبارة لحنية واحدة وتتكرر عدة مرات.

أما الأغاني التي تأتي في صيغة المذهب والكوبليه مثل بعض أغاني الختان فهي قليلة في الاستخدام وتعتمد أحياناً على الجملة وتكرارها أو على جملتين لحنيتين الأولى وهي المذهب والثانية وهي الكوبليه ويتكرر المذهب والكوبليه حتى نهاية الأغنية.

٥ - البناء الإيقاعي والمصاحبة الإيقاعية :

١ - يأتي طبيعة البناء والتكوين الإيقاعي لأغاني الطفولة حسب الوظيفة وشكل وطبيعة الأداء كلون خاص له سماته المميزة.

فأغاني المهد بطبيعتها تتطلب الهدوء والرتابة طلباً لنوم الطفل الهادئ، وبالتالي لا تحتاج إلى حركة واضحة أو إيقاع مصاحب، بل تقتصر على الإحساس بالإيقاع الداخلي للحن فقط، بينما على العكس فأغاني التهنين وترقيص الأطفال لابد وأن تصاحب بحركة ثابتة واضحة وقوية.

أما أغاني الختان والسبوع فلا بد أن تصاحب بأدوات إيقاعية تتناسب مع طبيعة الاحتفال.

٢ - الإيقاع المصاحب لأغاني السبوع والختان لا يخرج عن الميزان الثنائي البسيط حيث يأتي على النحو التالي :



وتبنى الألحان على أشكال إيقاعية لا تخرج عن :



وتتشكل الأغاني من هذه الإيقاعات التي يمكن أن تقدمها من خلال نماذج مختارة تشمل جميع إيقاعات الأغاني وهي .

النماذج المختارة	الاشكال الإيقاعية المستخدمة
نموذج (١)	١ ٢ ٣ ٤ ٥ ٦ ٧ ٨ ٩ ١٠ ١١ ١٢
نموذج (٩)	١ ٢ ٣ ٤ ٥ ٦ ٧ ٨ ٩ ١٠ ١١ ١٢
نموذج (١٠)	١ ٢ ٣ ٤ ٥ ٦ ٧ ٨ ٩ ١٠ ١١ ١٢
نموذج (١٨)	١ ٢ ٣ ٤ ٥ ٦ ٧ ٨ ٩ ١٠ ١١ ١٢

٢ - أغاني الميلاد والمهد عادة بطيئة في الأداء وفي طبقات صوتية منخفضة، بينما النوعيات الأخرى أكثر سرعة وقد تتراوح السرعة في الأغنية الواحدة بين البطيء والاعتدال، والسرعة حسب طبيعة الأغنية ووظيفتها.

٤ - أما أغاني ألعاب الأطفال فهي تصاحب بإيقاع حركة اللعب وتنظيمه فقط، وليست لها مصاحبة آلية، أو مصاحبة بأية أنوات إيقاعية، ولكن قد تصاحب بإيقاع التصفيق بالأيدي أو الأرجل أحياناً، وفي سرعة معتدلة أو سريعة تتناسب مع حركة وسرعة اللعبة نفسها وتنظيمها وخطوتها.

هـ - وهناك بعض الأغاني حرة الإيقاع (بدون ميزان) مثل بعض أغاني الختان.

٦ - الوظيفة الاجتماعية وطبيعة الأداء :

تتميز أغاني مرحلة الطفولة بتعدد نوعياتها حيث أن كل نوع يتطلب أداء

معيناً يتناسب مع وظيفة الأغنية، فأغاني المهد لها طابع خاص في الأداء ذلك لأنها تعتمد في أدائها على النبرة الخافتة ويتخللها همهمات هادئة مثل " هو.. هو..
ننه.. هوه" أو "يلي ينام يلى ينام.. هو.. هو" وتتميز هذه الأغاني بالأداء الفردي (Solo) بحيث أن المتلقى الوحيد هو الطفل وتسير الأغنية وفق نغمة رتيبة يصحبها إهتزاز خفيف وتتجه سرعة الهمهمات إلى البطء تدريجياً حتى يداعب النوم جفون الطفل.

وتختلف أغاني التهنين والترقيص عن أغاني المهد حيث أنها لا تخضع إلى حركة الأم نفسها أثناء إستيقاظ الطفل، ويسعد الطفل كثيراً بحركات الأم وهي تدله ويستجيب لها، ويصدر عنه حركات كثيرة وبرينة مثل ضرب الأم بيده الصغيرة أو يقفز وينام ويحرك يده وأرجله في وجهها ويتخلل هذه الدعابات أغاني تعليمية تتمثل في تعليم الطفل المشي والكلام وفيها تقف الأم بعيدة عن الطفل وتصفق له ملوحة بيدها لكي يخطو نحوها أو تردد له أغان بسيطة التركيب في اللحن والنص وتكررها عدة مرات لكي تدربه على ترديد التلفظ وإيقاظ الوعي فيه.

أما أغاني السبوع فهي عادة يغلب عليها الأداء الجماعي لأنها مرتبطة بممارسات معينة يشترك فيها جموع الحاضرين المحتفلين بالمولود مثل رفة المولود ودقات الهون ذات الإيقاع الذي يكاد يكون منتظم أحياناً ويتخلل الإيقاع كلمات إلقائية يشترك في ترديدها الجميع، والمؤدية لابد أن تكون جالسة على الأرض لكي تتحكم في مسك "الهون" ودقاته ومن ثم يصدر عنه أصوات شديدة العلو لأنه عادة لا يستخدم إلا "الهون النحاسي" لكي يعطى صوت رنان يسمعه جميع المحتفلين بالمولود.

والممارسات التي تؤدي في أغاني السبع تكاد تكون متشابهة في معظم المجتمعات المصرية وخاصة في زفة المولود وهم حاملين الشموع ورش الملح يهللون ويغنون ويصفقون، ويشارك عادة في الأداء مجموعة كبيرة من الأطفال لكي يعطوا للمناسبة الشكل الطبيعي لها.

أما أغاني الختان فهي تشبه عادة في أدائها أغاني الأفراح والسمرة. فهي أكبر مناسبة يحتفل بها المجتمع الريفي في مرحلة الطفولة فيجتمع فيها عدد كبير من المدعوين صغيراً وكبيراً في جو من البهجة والسرور لذلك تصاحب آلة الدربكة معظم هذه الأغاني وفيها يظهر في الأداء التناوب بين المؤدية والمرددات في أسلوب المذهب والكوليه فتتفرد المؤدية بالكوليه بينما تردد المجموعة المذهب ويتميز الأداء بالتكرار في اللحن.

وأغاني ألعاب الأطفال لها طابع خاص في الأداء ذلك لأن الغناء يرتبط دائماً باللعب وبحركات تخضع لإيقاع منتظم وتؤدي هذه الأغاني بصورة واضحة متكررة فنجد منها أغاني ترتبط بالحركة الثابتة وأغاني تعتمد على الحركات والإيماءات التمثيلية ومنها ما يعتمد على الحركة المتفرقة مثل لعبة "الإستخفاء".

وتعتمد بعض أغاني ألعاب الأطفال أحياناً في الأداء على السرعة التدريجية من البطيء إلى السرعة القوية محتفظة بالإيقاع المنتظم الذي يساير البطيء والسرعة في الأغنية، وأحياناً كثيرة يصاحب الغناء واللعب التصفيق المنتظم المرتبط بحركات محفوظة عند الأطفال بحيث أن كل لاعب يعرف مكانه ودوره في الغناء واللعب والتصفيق بدون توجيه أو إرشاد.

وتتميز هذه الأغاني بطابعها اللحني "المونوفوني" أي ذات لحن أفقي واحد

يعتمد على الميلودية مثل بعض أغاني الختان، أو ذات خط لحني واحد تصاحبه جوابه أو قراره مثل أغاني ألعاب الأطفال، وهذا ما يتميز به الأغاني الجماعية بصفة عامة، ونظراً لاختلاف عمر المؤدين فقد يوجد أحياناً نوعاً من تعدد التصويت العارض "هيتروفوني" الذي يحدث دون قصد بسبب اختلاف الطبقة الصوتية وأحياناً "بارافونية" عارضة غير مقصودة تأتي غالباً على بعد رابعة أو خامسة.

وهذا ما لمستته الباحثة في أغاني الأطفال الجماعية وخاصة أغاني السبع وألعاب الأطفال.

المراجع

--

- ١ - أحمد على مرسى - الأغنية الشعبية - الهيئة المصرية العامة للكتاب - القاهرة ١٩٧٠.
- ٢ - أحمد على مرسى - الأغنية الشعبية مدخل إلى دراستها - دار المعارف - القاهرة ١٩٨٣.
- ٣ - أحمد الصباحى عوض الله خليل - المهارات والألعاب الشعبية - فرعونية - ريفية - حضرية - دار الكتاب العربى - القاهرة ١٩٦٩.
- ٤ - أحمد محمد عبد الخالق - قلق الموت - المجلس الوطنى للثقافة والفنون والآداب - الكويت ١٩٨٧.
- ٥ - أحمد نجيب - أغاني الأطفال العشبية فى ٢١ لغة من لغات العالم - الهيئة المصرية العامة للكتاب - القاهرة ١٩٨٣.
- ٦ - ارنولد هوزر - فلسفة تاريخ الفن - ترجمة رمزى عبده جرجس ج٢ - الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٦٨.
- ٧ - الأمين عبد الصمد عبد الهادى - الجغرافية الزراعية لمحافظة الجيزة - دراسة كارثولوجية - رسالة ماجستير غير منشورة - آداب القاهرة ١٩٨١.
- ٨ - بهيجة صدقى رشيد - ٨٠ أغنية من وادى النيل - مكتبة الانجلو المصرية - القاهرة ١٩٧١.
- ٩ - بهيجة صدقى رشيد - ٨٠ أغنية شعبية من وادى النيل - مكتبة الانجلو المصرية - القاهرة ١٩٧١.
- ١٠ - حسين نصار - الشعر الشعبى العربى - المكتبة الثقافية - العدد (٦٠) - القاهرة ١٩٦٢.
- ١١ - حسين قدورى - لعب وأغاني الأطفال الشعبية فى الجمهورية العراقية ج٢ - دار الحرية للطباعة - بغداد ١٩٨٤.

- ١٢ - حسنى حمامى - العناصر المشتركة فى الماثورات الشعبية الخاصة بتقاليد الأسرة واحتفالاتها فى الولادة والزواج والوفاة - من كتاب العناصر المشتركة فى الماثورات الشعبية فى الوطن العربى - طبع المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم - القاهرة ١٩٧١.
- ١٣ - رتيبة محمود الحفنى - أغنية الطفل - المجلة الموسيقية رقم (١٤) - القاهرة ١٩٧٧.
- ١٤ - سير جيمس فريزر - الفولكلور فى العهد القديم - ترجمة : نبيلة إبراهيم - بإشراف د. أحمد أبوزيد.
- ١٥ - شوقى عبد القوى عثمان - الطفل واحتفالات مصر وأعيادها قبل الحكم العثمانى - مجلة الفنون الشعبية - يناير ١٩٨٧.
- ١٦ - عبد الحميد يونس - التراث الشعبى - دار المعارف - القاهرة ١٩٧٩.
- ١٧ - عواطف عبد الكريم - طفل الحضارة والموسيقى - دراسات وبحوث عن الطفل المصرى والموسيقى - المؤتمر العلمى الأول - كلية التربية الموسيقية - جامعة حلوان - القاهرة ١٩٨٢.
- ١٨ - عثمان الكعاك - العادات والتقاليد التونسية - ج٢ - الدار التونسية للنشر - تونس ١٩٧٢.
- ١٩ - علياء شكرى - عادات دورة الحياة عند بلاكمان - مجلة الفنون الشعبية - العدد (١٩) - الهيئة العامة للكتاب - القاهرة ١٩٨٧.
- ٢٠ - عثمان خيرت - قلة السبوع - مجلة الفنون الشعبية العدد (١٠) القاهرة ١٩٦٩.
- ٢١ - فاطمة حسين المصرى - الشخصية المصرية من خلال دراسة بعض مظاهر الفولكلور المصرى - دراسة تحليلية انتروبولوجية - الهيئة المصرية العامة للكتاب - القاهرة ١٩٨٢.
- ٢٢ - فريدة ناظم الزهاوى - بحث مقارن فى أغاني الأطفال - مجلة التراث الشعبى - العدد (١١) بغداد ١٩٧٠.
- ٢٣ - فوزية دياب - المقيم والعادات الاجتماعية - دار الكتاب العربى للطباعة والنشر - القاهرة ١٩٦٦.

٢٤ - فتحى عبدالهادى الصنفاوى - التراث الغنائى المصرى الفولكلورى - سلسلة كتابك
العدد رقم (١٦١) - دار المعارف - القاهرة ١٩٨٧.

٢٥ - لنفا فتح الله جبراوى - الاغنية الشعبية و دورها فى تربية الطفل موسيقياً - رسالة
دكتوراه غير منشورة - كلية التربية الموسيقية - جامعة حلوان -
القاهرة ١٩٧٩.

٢٦ - محمد عادل خطاب - الألعاب الريفية الشعبية - مكتبة الانجلو المصرية - القاهرة
١٩٦٤.

٢٧ - ماهر صالح - ألعاب الأطفال وأغانيهم - مجلة الفنون الشعبية - العدد (٤) القاهرة
يوليو ١٩٦٧.

٢٨ - محمد عمران - ألعاب الأطفال وأغانيها فى مصر - الطبعة الاولى - دار الفن العربى -
القاهرة ١٩٨٣.

٢٩ - محمد الجوهري - دراسة فى الأنثروبولوجيا الثقافية ج١ - الطبعة الرابعة - دار
المعارف - القاهرة ١٩٨١.

٣٠ - محمد الجوهري - الدراسة العلمية للعادات والتقاليد الشعبية - مكتبة القاهرة الحديثة
١٩٦٩.

٣١ - مرقص ميخائيل - التقاليد - مطبعة المحيط - القاهرة ١٩٢٧.

٣٢ - ناهد حافظ - الأغنية المصرية وتطورها خلال القرن التاسع عشر والعشرين. رسالة
دكتوراه غير منشورة - كلية التربية الموسيقية - جامعة حلوان
١٩٨١.

٣٣ - هيرووت - هيرووت يتحدث عن مصر - ترجمة محمد صقر خفاجه - الهيئة المصرية
العامة للكتاب ١٩٨٧.

٣٤ - وليم نظيم - العادات المصرية بين الأمس واليوم - دار الكتاب العربى للطباعة والنشر
- القاهرة ١٩٦٧.

